دراسات
أدبية

الشخصيّة الشرّيرة
فى الأدب المسرحى

الشخصيّة الشرّيرة في الأدب المسرحي

د . عصام بهى



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٦

الإخراج الفنى

كامل أشــعيا

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

« رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي ، وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي ، وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِنْ لِسَانِي ، يَفْقَهُوا قَوْلِي »

(صدق الله العظيم)

شكر وتقـدير

تدين هذه الدراسة وصاحبها بالعرفان والتقدير للأساتذة العلماء :

الأستاذ الدكتور/عز الدين إسماعيل ،
الأستاذ الدكتور/إبراهيم عبد الرحمن محمد ،
الأستاذ الدكتور/مصطفى الصاوى الجوينى ،

أما دينها للأستاذ الدكتور أحمد كمال زكى فيـذرى بالكلمـات ، ويسخر من قدراتها على إيفائه بعض حقه من الفضل والسماحة ، أستاذاً وأباً روحيًا .

فليقبلوا من تلميذٍ لهم كل العرفان والتقدير والمودة .

مقـــدمـــــة

١

حين اقترح علىّ أستاذى د . أحمد كمال زكى موضوع « الشخصية الشريرة فى الأدب المسرحى فى مصر » تحمست له وتخوفت ؛ لأنه موضوع جديد تماما على دراساتنا الأدبية ، بل حتى على كتاباتنا النقدية . وفى حدود ما أعلم لم يكتب أحد فى العربية عن هذا الموضوع من قبل ، اللهم إلا مادتين وردت إحداهما فى « معجم مصطلحات اللغة والأدب » للدكتور مجدى وهبة والأستاذ كامل المهندس ، والأخرى فى « معجم المصطحات الدرامية والمسرحية » للدكتور إبراهيم حمادة . وعدا هذا لا نجد إلا كتابات عن شخصيات شريرة ، كالشيطان أو فاوست أو دون جوان أو غير هؤلاء ، وإن تكن كتابات تعالج البناء الفنى لهذه الشخصية أو تلك دون أن تنظر إليها من ذلك المنظور الخاص الذى يحاول هذا البحث أن يتبناه !

وحتى المراجع الأجنبية التى وصلت إلى يدى لم يحو أحدها هذا العنوان العام على الإطلاق ، إلا — مرة أخرى — فى مواد معجمية سأشير إليها فى ثنايا البحث . ولكنى — على أية حال — لا أستطيع الجزم فى هذا الموضوع جزما كاملا إلا فى حدود ما عرفتُ من هذه المراجع المترجمة وغير المترجمة .

وكان هذا يلقى الباحث عبء البدء ، ليستكشف بنفسه بدايات الموضوع ، ويؤصله فى الأساطير والتراث الشعبى والديانات والتاريخ ، لا يهدى سبيله إلا مجموعة ضئيلة من الكتابات العامة التى تتناول تاريخ الشيطان أو إبليس بصفة خاصة .

كما كان عليه أن يستكشف فى كتابات كثيرة عن الفن المسرحى وظيفة الشخصية الشريرة فى العمل المسرحى الذى تشارك فيه ، لا تكاد تشير إلى الموضوع إلا بملاحظات عامة وسريعة دون أن تصنع رؤية محددة لوظيفة هذه الشخصية بخاصة .

ثم كان عليه أيضا أن يستكشف الشخصية الشريرة فى عدد كبير من الأعمال المسرحية العالمية ، من المسرح الإغريقى إلى المسرح الحديث . فكانت هذه القراءة من أكثر ما أفدتُ

منه علماً ومتعةً معا . وفضلا عن ذلك تطلبت الدراسة التطبيقية أن يقوم الباحث بمسح شامل ــ أو شبه شامل ــ للمسرح المصرى بعامة ، والأدب المسرحى منه بخاصة ، حتى يختار مجموعة الأعمال التى استقر رأية نهائيا على أن تكون موضوع البحث ، بعد كثير من تجارب الحذف والإضافة .

٢

واختيار الأعمال المدروسة هنا قام على مشكلة أساسية . فلا جدال أن بحث الشخصية الشريرة وتأصيل جذورها وملاحقة نماذجها هو فى ذاته جدير بالبحث العلمى وأن يفرد له عمل علمى قائم بذاته . غير أننا ــ أستاذى وأنا ــ رأينا أن نضيف إلى هذا قضية أخرى ، هى مدى قدرة هذه الشخصية الشريرة ، بجذورها الضاربة فى أعماق الإنسان وأساطيره ودياناته ، وتراثه الشعبى والثقافى ، على التعبير عن هموم الإنسان المعاصر بعامة ، والإنسان العربى على الأخص . أعنى مدى قدرتها على التعبير عن هموم عامة مثل مواجهة الاستعمار ، العسكرى والثقافى ، والصراع العربى الإسرائيلى بتعقيداته الكثيرة ، ومشكلات الحكم فى المنطقة ، ومشكلة البحث عن القوة واحتكارها واستخدامها فى السيطرة والتعالى عن طريق احتكار العلم ونتاج بحوث العلماء ، وما موقف العلماء أنفسهم من هذا ؟

تلك ــ وغيرها ــ مشكلات معاصرة وجدت صداها فى الأدب المسرحى المصرى ، منذ كتب محمد فريد أبو حديد مسرحيته « عبد الشيطان » إلى أحدث مسرحية عالجها البحث ، وهى مسرحية « اليهودى التائه » ليسرى الجندى .

فأساس الاختيار ــ إذن ــ أن تجمع الشخصية إلى كونها تعبيرا فنيا موفقا عن شخصية شريرة ــ فى إطار النماذج العالمية ــ أو تعبيرا جديدا عنها ، أن تُعَالج من خلالها أيضا مشكلةُ من مشكلات حياتنا المعاصرة ، أو تعبيرا عن موقف ثقافى خاص تجاه مشكلة إنسانية .

ثم كانت ــ بناء على هذا ــ مشكلة التصنيف ؛ هل يبدأ من النماذج الشريرة أو من المشكلات المعاصرة ؟ ووجدت أن البدأ من المشكلات المعاصرة سوف يطمس معالم النماذج الشريرة التى وقف هذا البحث نفسه على معالجتها ؛لأن المشكلة الواحدة (مشكلة الاستعمار ، مثلا) يمكن أن تعالج فى إطار أكثر من نموذج شرير ، حيث يستطيع الرمز أن ينقل الدلالات من مجال إلى مجال فى سهولة ويسر .

فإذا بدأت بالنماذج الشريرة فإن دراسة المشكلات المعاصرة تتفتت ولا تنال من البحث التركيز الكافى المطلوب لها . ولكن كان على أن أختار .

واخترتُ أن أبدأ من النماذج الشريرة ، ليس لأن هذا البحث موقوف على دراستها فحسب ، ولكن أيضا لأن تأصيلها والتمكين لحدودها ومعالمها إحدى غاياته الأساسية . وفى الوقت نفسه حملت الفصول عناوين داخلية تشير إلى هذه المشكلات المعاصرة التى تعالج فى إطار كل شخصية داخل النموذج .

٣

أما المشكلة الأخرى التى صادفتنى ، فكانت أن تحمل المسرحية الواحدة أكثر من شخصية شريرة ، لابد لبحثها ــ وخضوعا لمقتضيات التصنيف العلمى ــ أن تنتقل كل شخصية إلى الفصل الذى يستوعبها فى إطار النموذج الذى يقوم الفصل بدراسته . وكان هذا تفتيتا لا مفر منه للعمل الواحد . ولكنى ــ تغلبا على هذه الصعوبة ، وعلى صعوبة أخرى ، سأشير إليها حالا ــ اضطررت إلى تكرار الحديث عن بعض الأعمال أكثر من مرة ، محاولا الاختصار ما وسع البحث ذلك .

أما المشكلة الثالثة فهى أن البحث يدرس « الشخصية الشريرة » . والشخصية عنصر واحد من عناصر العمل المسرحى لا يمكن دراسته أو تحليله بمعزل عن العناصر الأخرى ؛ لأن الشخصية تحمل قيمتها وملامحها وأبعادها ، بل تقدم نفسها أصلا ، من خلال علاقاتها بسائر الشخصيات فى المسرحية ، ومن خلال مواقفها وردود أفعالها تجاه الأحداث . . وهكذا .

ولهذا حاولت ــ ما وسعنى الجهد ــ ألا أدرس الشخصية بمعزل عن العناصر الأخرى فى المسرحية ، محاولا تحليل علاقاتها بغيرها من الشخصيات ، ومواقفها وردود أفعالها تجاه الأحداث وغير ذلك ؛ الأمر الذى نتج عنه ــ فى بعض الأحوال ــ شىء من تطويل العرض أو التكرار فى التحليل ، وقد حاولت ــ مع هذا ــ الاختصار بما لا يخل بالترابط الضرورى للبحث العمى .

والمشكلة الرابعة ــ التى أثارها التعامل المباشر مع الأعمال المسرحية ــ أن كثيرا من أعمال كتابنا المسرحيين ــ إلا قليلا ــ غير متاحة الآن . فمسرحية أبى حديد ــ مثلا ــ لم تطبع منذ طبعتها الأولى سنة ١٩٤٥ ، ومسرحية باكثير « فاوست الجديد » لم تطبع على الإطلاق ــ فى حدود ما أعلم ــ وليس هناك إلا التسجيل الإذاعى لها ، ومسرحياته عن القضية الفلسطينية لم تطبع منذ طبعتها الأولى ، وهكذا . الأمر الذى يخشى معه الكاتب أن تكون صلته بالقارىء مقطوعة ، فيضطر ، ليعطى صورة كاملة ، محايدة مع ذلك ، للعمل

المسرحى ـــ إلى ذكر كثير من التفصيلات فى العرض لا يقتضيه عرض مسرحية مطبوعة ومتاح الاطلاع عليها فى كل حين .

٤

اقتصر هذا البحث على بحث الشخصية الشريرة فى « الأدب المسرحى » إيمانا من الباحث بأن هذا النتاج المكتوب بالفصحى هو الأكثر خلودا واستمرارا ، والأكثر فائدة لشُدَاة الأدب والثقافة ، والأكثر اتصالا بالتراث المسرحى العالمى فى أعلى نماذجه الفنية . ولا يعنى هذا أن الباحث يرفض الأعمال المسرحية العامية على إطلاقها ؛ فهناك كتاب اشتهروا بأعمالهم المكتوبة بالعامية ولكنهم يقفون بها على المستوى نفسه من الجودة الفنية والقيمة الثقافية التى لا ينكرها عليهم أحد . ولكن أحدا لا ينكر أيضا أن الجانب الأعظم من هذا النتاج المعروض على المسرح بخاصة ينحدر ـــ فى كثير من الأحيان ـــ لا إلى الضعف الفنى فحسب ، بل أيضا إلى الإسفاف والاستخفاف بعقول المتفرجين وفقدان القيمة الفنية والثقافية معا .

ومن جهة أخرى ، كان لهذا ضرورة عملية أخرى ، هى التضييق ما أمكن من حدود البحث بحيث لا تتسع مساحته وتضيع معالمه ويميل إلى التسطيح والبعد عن الأعماق الجادة .

وقد يحتج بأن مساحة هذا التراث الفصيح فى المسرح ضيقة بطبيعتها إذا قيست بمساحة النتاج العامى ـــ ولكن هذا غير صحيح من جهة ، ومن جهة أخرى لم يحدد الباحث مساحة زمنية خاصة للبداية ولا للنهاية ، تاركا لنفسه حرية الحركة على مساحة هذا النتاج الفصيح كله ، منذ بداياته الأولى حتى آخر الأعمال التى ظهرت فيه .

ولا حاجة بى إلى التذكير ـــ بطبيعة الحال ـــ إلى أن البحث استبعد ـــ بداية ـــ المسرحية الشعرية ، بالرغم من وقوعها فى مساحة « الأدب المسرحى » لا لشىء إلا لهذا الغرض العملى ، وهو تحديد مجال البحث .

أما المصطلح الآخر فى عنوان البحث الذى يحتاج إلى وقفة قصيرة أيضا ، فهو « الشخصية » الشريرة . فالقارىء يلاحظ أن التصنيف يعتمد على « النماذج » لا على الشخصيات . ولكنى قصدت بالشخصية نتاج كاتب فى إطار نموذج ناجز . فعندنا ـــ مثلا ـــ نموذج فاوست ، الذى صنعته الحكاية الأسطورية ، ثم الأعمال الأدبية الأولى التى أقرت أسس هذا النموذج ، وبخاصة عملا مارلو وجوته . أما نتاج أبى حديد وباكثير والحكيم وغيرهم فهى شخصيات مرسومة فى إطار النموذج ، أيا كان التعديل أو التجديد الذى يدخله الكاتب على رسمه للشخصية أو العلاقات التى يدخلها فى إطارها .

ولهذا كان مصطلح « الشخصية » أوفق بعنوان هذا البحث من مصطلح « النماذج الشريرة » .

٥

ويقوم البحث بعد ذلك على بابين ؛ الأول منهما « النماذج الشريرة ، جذورها الحضارية ، ونماذجها المسرحية ، ووظيفتها » ؛ أى دراسة الجوانب التأصيلية ، وتاريخ الشخصية الشريرة على المسرح ، وتطورها ، ثم بحث توظيف هذه الشخصية .

وعلى ذلك أنيط بالفصل الأول « النماذج الشريرة ، جذورها الحضارية » تتبع الأصول الأسطورية والدينية والشعبية والتاريخية للنماذج الشريرة ، وهى الجذور التى أثّرت ــ بشكل مباشر أو غير مباشر ــ فى نشأة الشخصية الشريرة بعامة ، ودخولها إلى عالم المسرح بخاصة .

ونهض الفصل الثانى « النماذج الشريرة على المسرح » بعبء تعقبها فى مسرح العصور الوسطى الدينى الأخلاقى ، ثم فى مسرح عصر النهضة ، مع رصد تطور الشخصية من الشيطان البشرى الذى شاركه فى أداء هذا الدور نماذجُ أخرى ابتكرها هذا المسرح ، من دون جوان إلى فاوست واليهودى التائه . . الخ .

كما يتطرق هذا الفصل إلى بحث الدور الذى لعبته الشخصية الشريرة على المسرح المصرى ، منذ بداياته ، حيث احتل « الوغد » الميلودرامى هذا الدور لفترة ليست بالقصيرة ، حتى بدأ التأليف المسرحى يدخل عالم الأدب ، وبدأ مع هذا الدخول ظهور النماذج الكبرى للشخصية الشريرة فى الأدب المسرحى المصرى .

أما الفصل الثالث وعنوانه « توظيف الشخصية الشريرة فى المسرح » فيناقش تعريفات الشخصية الشريرة ، والطرق المختلفة فى رسمها ، بين النموذج والشخصية والنمط ، ووظيفتها الخلقية ، والمحاذير التى تحيط برسم ملامحها والتخطيط لتأثيرها فى المتفرج ، وغير ذلك .

والباب الثانى يقف نفسه على دراسة « النماذج الشريرة فى المسرح المصرى » وهى دراسة تطبيقية ، مقارنة . وتعالج الفصول الثلاثة لهذا الباب ثلاثة من هذه النماذج ، والشخصيات المسرحية المصرية التى أبدعت داخل إطارها .

الفصل الأول يتناول « النموذج الشيطانى » ، ويعالج الأعمال التى تعاملت مع الشيطان ، وكيف عالج كتابنا من خلال هذا النموذج مشكلة علاقة الاستعمار بالحكام المحليين للبلاد المستعمَرة ، أو صلة الحاكم بالحاشية التى تحيط به ، ومشكلة الحضارة المادية

التى أثقلت على الناس بالرخاء وإن لم تتقدم بهم خطوة واحدة فى المجالين الروحى والعقلى ، ومشكلة الإغراء بالقوة واستغلال العلم ، ومشكلة تأليه الحاكم ، لأغراض شخصية ضيقة ، أو لأغراض الغزو الثقافى والاعتداء على قيم الأمة وحضارتها .

ويعرض الفصل الثانى « النموذج التآمرى » (الماكيافيلى فى الأدب الغربى) دارسا من خلاله مشكلتى نظام الحكم ، أو الصراع بين السياسة والعلم ، من خلال شخصية الإله الفرعونى الشرير ست . ثم يدرس فيه أيضا مشكلة الصراع العربى الإسرائيلى ، من خلال رؤية اثنين من كتابنا للشخصية اليهودية وعلاقتها بالصهيونية .

فى حين يتناول الفصل الثالث « النموذج الفاوستى » ، حيث يتحول تحالف فاوست مع الشيطان فى الأعمال العربية إلى تحالف بين الحكام المحليين للدول المستعمَرة مع المستعمِرين على حساب شعوبهم ، أو تحالف الحكام مع حاشية فاسدة مفسدة ، كما نرى فاوست مجالا لصراع بين الرغبات الحسية الضيقة من جهة والعلم والإيمان من جهة أخرى ، وكيف يعالج مشكلة تسخير العلم لأغراض القوة والسيطرة . أو نرى السمات الفاوستية فى الملكة إيلات تحولها إلى التأله ومحاولة استعباد شعبها والشعوب الأخرى أيضا .

٦

ولقد اقتضت جدة هذا البحث ، ومحاولة الباحث تأصيل النماذج الشريرة فى المسرح المصرى ، أن يلجأ فى فصول الباب الثانى جميعا إلى اتخاذ المقارنة منهجا يعتمد عليه فى تأصيل النموذج . فلا جدال فى أن هذه النماذج نشأت فى الأدب الغربى (بالرغم من أن أصولها العميقة قد تعود إلى منطقتنا) وأن بحثها يقتضى ــ بعد العودة إلى الجذور العامة فى الباب الأول ــ العودة إلى المصادر القريبة فى هذا الباب . الأمر الذى يحقق تأصيلا للعمل المدروس من جهة ، ويطلعنا ــ من جهة أخرى ــ على طريقة معالجة كتابنا لهذه النماذج من جهة أخرى ، وكيف نجحوا ــ أو أخفقوا ــ فى تطويع هذه النماذج لمشكلات حياتنا المعاصرة أو لبث وجهة نظر الثقافة العربية الإسلامية فى المشكلات الإنسانية المطروحة . فضلا عن الاطلاع على حدود التقليد والتجديد فى معالجة هذه النماذج .

وبعد . .

فلعل هذه الدراسة أن تكون قد حققت ما كان متوقعا منها ، وما قصد بها صاحبها إلا أن تكون إسهاما متواضعا فى مجال الثقافة العربية بعامة ، والبحث الأدبى بخاصة ؛ فإن تحقق هذا فهو منتهى الأمل ، وإن أخفق أو قصّر ، فهو جهد بشرى قاصر بالضرورة ، ولعله يكون بداية لجهود أخرى تستكمل ما فاته .

والله ولى التوفيق

الباب الأول

النماذج الشريرة
جذورها الحضارية ، ونماذجها ، ووظيفتها

الفصل الأول

النماذج الشريرة : جذورها الحضارية

١

نشأ المسرح ــ كما هو معروف ــ فى أحضان الأسطورة وتخلقت عناصره الفنية فى رحمها[1] . فليس غريبا ــ لهذا ــ أن يبدأ البحث فى أى عنصر من العناصر البنائية للمسرحية من الأسطورة ، وأن ينطلق الغوص إلى أعماق النماذج الفنية المسرحية من النماذج الأسطورية بوصفها النماذج العليا أو الأصلية المنشئة Archetypes التى انحدرت النماذج الفنية ــ المسرحية وغير المسرحية ــ من أصلابها . والشخصية الشريرة ـ التى هى مدار هذا البحث ـ لا تخرج عن هذا الإطار العام كثيرا .

٢

والإنسان ــ فى دراسات الأنثروبولوجيين ــ لم يتعرف الخير والشر دفعة واحدة ، فقد بدأ بتعرف ما يحيط به من كائنات خلال تجربته اليومية لالتقاط قوت يومه ، من صيد أو جمع ثمار ، فوجد بعض هذه الكائنات مسعفا ، يستجيب لخبرته

---

(١) لم تعد هذه القضية فى حاجة إلى التدليل عليها ، بعد عشرات - أو مئات - الدراسات التى كتبت عن الصلة بين المسرح والأسطورة فى مصر وبلاد اليونان والهند ، ولا يمكن للباحث أن يذكر قائمة بالمراجع فى هذا الموضوع ، لكنه يذكر - على سبيل المثال - كتاب شلدون تشينى ، **تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف عام** ، ترجمة دريني خشبة ، وزارة الثقافة ، القاهرة د . ت والجزء الأول من كتاب ألارديس نيكول ، **المسرحية العالمية** ، ترجمة عثمان نوية ، القاهرة د . ت . وكتاب أتيين دريوتون ، **المسرح المصرى القديم** ، ترجمة د . ثروت عكاشة ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧ . وكتاب فوبيون باورز ، **المسرح فى الشرق** ، ترجمة أحمد رضا ، دار الكاتب العربى ، القاهرة د . ت .

البسيطة بالحياة ولقضاء حاجاته اليومية ــ التى تركزت حول الطعام أساسا ــ فى حين يقف آخرون عقبة فى سبيل قضاء هذه الحاجات ، ولا يستجيب لتجربته وخبرته . لقد وجد بعض هذه الكائنات صالحا لطعامه ، أو لا يعوق وصوله إلى هذا الطعام ، فى حين وجد بعضاً آخر « ضارا » لا يصلح لطعام ، أو يعوقه عن الوصول إلى الطعام ، فكانت هذه أول خبرة بشرية نظر الإنسان من خلالها إلى الكائنات المحطية به ، وصنفها على أساس من « نفعها » أو « ضررها » ، وعلى قدرتها على « المساعدة » أو « الإعاقة » .

ولقد اختلطت هذه الخبرة بتصورات الإنسان الأولى عن الأرواح التى تسكن الكائنات الأخرى حيث نجد لكل شىء روحا تسكنه ، وهو ما أطلق عليه الأنثروبولوجيون اسم الحيوية أو الروحانية Animism أو النَسَمِيَّة ــ كما اقترح ترجمتها د . أحمد كمال زكى ، استمدادا من قولنا « بارىء النسم » ، أى كل ما فيه روح من إنسان وحيوان ونبات ــ وهى « تلك الحالة الذهنية التى يأبى فيها العقل أن يتصور شئيا خاليا من الروح تماما . »[1] واختلطت أيضا بفكرة الطوطمTotem الذى تقدسه القبيلة وقد تعبده مثلما عُبِد الأسلاف البشريون أنفسهم ، إلى غير ذلك من التصورات الدينية الأخرى .

ولم يكن على الإنسان ــ فى إطار هذه التصورات ــ إلا أن يسترضى هذه الأرواح أو يسيطر عليها ، حتى يستجلب نفعها أو يتوقى ضرها . وما كان من سبيل أمامه إلى هذا إلا الشعائر التى يقوم بها لإرضاء الأرواح ، وإلا استخدام السحر . وهاتان وظيفتان كانتا فى مبدأ الأمر وظيفة واحدة يقوم بها شخص واحد ؛ فلم تكن هناك حدود واضحة ــ إذا كانت موجودة أصلاــ بين الكاهن والساحر[2] .

---

(١) هـ . ج . روز الديانة اليونانية القديمة ، ترجمة رمزى عبده جرجس ، الألف كتاب ، النهضة العربية ١٩٦٥ ، ص ٢٤

ويورد فريزر هذه الظاهرة فى إطار خلع الإنسان للصورة البشرية على كل الكائنات « تمشيا مع الاتجاه العام الذى كان يسود التفكير المبكر من خلع الصورة البشرية المحسوسة على كل الكائنات الروحية المجردة " فانتقل الفكر من تجريد فكرة الشجرة وخلع الروح عليها ، إلى أن تتحول روح الشجرة إلى إله للغابات .

انظر جيمس فريزر ، الغصن الذهبى ، ترجمة أحمد أبو زيد وآخرين ١/٤٠٦

(٢) فريزر ، السابق ، ٢٢٣

وذلك ـ ببساطة ــ لأنه لم يكن ثمة حدود واضحة أيضا تميز الأوراح النافعة من الأرواح الضارة ، أو الأرواح المساعدة من الأرواح المعوقة ، كما لم تكن هناك وسيلة لمعرفة متى ترضى الأوراح عن الإنسان فتنفعه أو تكف أذاها عنه ، أو متى تغضب فتضره أو تكف نفعها عنه . فلا سبيل يسلكه إلا محاولة إرضائها ــ ما أمكنه ذلك ــ عن طريق الشعائر والسحر .

ففى مثل هذه المجتمعات لم يكن هناك شرير ــ بالمعنى الذى نعرفه . وإنما هى « حالات » أو « لحظات » تثور فيها الطبيعة أو الآلهة على البشر فيوقعون به « الضرر » المادى فى جسده أو فى وسائل معيشته ــ التى هى وسائل مشتركة بين أفراد القبيلة كلها ــ وهذه كلها مسائل يمكن أن يتغلب عليها السحر .

والسحر كان يقوم بدور خطير فى مثل هذه المجتمعات ؛ فالطقوس التى كان يؤديها الساحر الكاهن كانت تهيأ القبيلة لكل عمل تقوم به ؛ من الصيد والحرب وجمع الثمار وكل ما يعنى الفبيلة فى حياتها . لقد كان السحر نوعا من التهئية للشعب لممارسه نشاطه العملى ومواجهة الطبيعة بتقلباتها وثوراتها .

وقد أفضى تطور الحياة إلى تطور حضارى اقتضى أن يفصل بين الدين والسحر . فالدين يفترض أن الكون تتحكم فيه قوى مدركة شخصية ، وإن كان سلوكها غير مضمون إلى حد ما على الأقل ، يمكن إقناعها بتغيير تصرفاتها وتحويلها إلى الاتجاه المطلوب عن طريق التقرب والابتهال اللذين يتفقان تماما مع مصالحها ورغباتها وعواطفها[1] . فى حين كان السحر يؤمن بقدرته على قهر تلك القوى وإجبارها ، بدلا من استرضائها واستمالتها .

وكان هدا الانفصال إيذانا بحرب ــ لم تضع أوزارها حتى اليوم ــ بين رجل الدين والساحر ؛ إذ إن رجل الدين يعد الساحر مشعوذا ودجالا ، يدعى لنفسه قدرات لا يستطيعها ، وإن قصارى ما يستطيعه أن يتصل لا بالآلهة ، بل بالشياطين

---

(١) فريزر ، السابق ، ٢٢٠ - ٢٢١ وقد اقتبسنا مجمل الفكرة الصحيح ، وإن كان تفسير فريزر للأساس الفكرى لكل من الدين والسحر يقبل الجدل

النجسة ، وعلى حساب علاقته بالله ، إذ يقضتيه الشيطان تجديفا فى حق الله وكفرا به حتى يحقق رغباته تحقيقا وهمياً ناقصا .

وقد شنت الديانات السماوية حربا شعواء على السحرة ، وبخاصة الإسلام ، الذى وصف عملهم بالتدمير « فيتعلمون منهما ما يفرق بين المرء وزوجه » (البقرة ١٠٢) وبأنه لا يزيد عن خداع النظر « سحروا أعين الناس واسترهبوهم وجاءوا بسحر عظيم » (الأعراف ١١٦) ، ووصف نتيجته بالخيبة « ولا يفلح الساحر حيث أتى » (طه ٦٩) وبأن الله سيبطله « فلما ألقوا قال موسى ماجئتم به السحر إن الله سيبطله » (يونس ٨١) . ولعل فى الآيات التى تتردد كثيرا فى القرآن الكريم من وصف الناس للرسالات الجديدة التى تخالف ما هم عليه ، وتؤثر فيهم بالرغم من هذا ، بأنها سحر ، دليل على اعتقاد الناس فى قوة السحر وقدرته . وفى النهاية فإن وصف القرآن الكريم لما دار بين موسى — عليه السلام — وسحرة فرعون خلاصة دقيقة لمعتقدات الناس — فى ذلك الزمان — فى السحر كما أنه صورة لموقف الإسلام منه .

وفى الوقت نفسه عدّ السحرة رجال الدين أناسا يستغلون الدين فى سبيل السيطرة على البسطاء من الناس بل على العلية من الحكام ؛ فأغراضهم — فى الواقع — مادية دنيوية حقيرة .

ولعل هذا الصراع هو الذى انحدرت منه نماذج من أمثال سيبريان الأنطاكى ، ونسبة السحر إلى صلاح الدين الأيوبى فى أثناء الحروب الصليبية ، وفاوست[١] . وقد جعلت منهم الأساطير أشرارا لأنهم — ككل السحرة ، فى التصور الشعبى والدينى — إنما يمارسون سحرهم عن طريق علاقتهم بالشيطان ، ولأنهم يبيعون أرواحهم إليه بيع الرضا والسماح ، ليمنحهم من قواه ما يحققون به أغراضهم الدنيوية فى سبيل أن يجدفوا فى حق الرب — تعالى — ويكفروا به ، ثم يسلمونه أرواحهم بعد انتهاء مدة العقد .

---

(١) سنعود بالتفصيل إلى هذه النماذج فى الباب الثانى من البحث ، ولكن ما يهمنا هو الخطوط العريضة لحركة « النموذج الأعلى » .

٣

ولم يكن هذا الصراع بين الدين والسحر هو الصراع الوحيد الذى شهدته المجتمعات البشرية ، بل إن الأساطير تحتفظ لنا بمجموعة من الشخصيات التى تمثل فكرة الشرير فى هذه المجتمعات القديمة – التى تهمنا هنا – تمثيلا دقيقا . لعل أهمها عند البابليين الإلهة « تيامات » (تعامت ، وهى نفسها تهامت ربة الصيد فى البحر عند عرب الجزيرة ، وعلى اسمها سمى سهل تهامة) ، إلهة الماء الملح وزوجها آبسو ، اللذين أزعجهما ضجيج الآلهة ، فقرر آبسو أن يقضى عليها جميعا . لكن الإله الحكيم إيا – إنكى يتمكن من آبسو ويقتله ويقيم مسكنه فوقه . ولا تلبث قوى الفوضى والدمار أن تثير زوجته – تيامات – لتنتقم لزوجها المقتول ، فتجمع هذه القوى جمعيا « بأسلحة لا تقاوم ، بأفاع ضارية/حادة الأنياب ، وقد ملأت أجسادها/لا بالدم بل بالسم ، /وتنينات هوجاء ألبستها بالرعب/وتوجتها باللهب وشبهتها بالآلهة ، /فإذا وقعت عليها عين أحد هلك خوفا ، /وهى حين تنتصب لن ترد صدرها »[١] . ولا ينقذ الآلهة من مصيرها المظلم على يد تيامات وجيشها إلا الإله الشاب مردوك (مردوخ) ، الذى يتمكن من إبادتهم جميعا بأسحلته من العواصف والرعد والبرق وقوس قزح وشبكته التى تمسك بأطرافها الرياح الأربع[٢] .

أما الإلهة إنانا (نينا) فهى تحمل صفات الإلهة عشتار (عثتر أو عشتروت) والإلهة اللات (إيلات) ، وهن جميعا إلهات للعشق والحرب معا ، فكن إلهات دمويات . إذ ينتهى حب إنانا لدموزى (تموز) إلى العالم السفلى ، وتوصف بأنها غاضبة حاقدة[٣] . وليس عبثا أنها حين تغضب لاعتداء أحد البشر عليها وتقرر

---

(١) هـ . فرانكفورت ، وآخرون ، ما قبل الفلسفة ، ترجمة جبر إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت (ط٢ ، ١٩٨٠) ، ص ٢٠٨ . وانظر أيضا خلاصة للأسطورة فى : صمويل نوح كريمر ، أساطير العالم القديم ، ترجمة د . أحمد عبد الحميد يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ص٩٩

(٢) فرانكفورت ، السابق ، ص ٢١١ ، ٢١٢ .

(٣) كريمر ، السابق ، ص ٨٧ - ٩٤

الانتقام ، ترسل ثلاث كوارث على سومر ، تكون أولاها أن « تملأ كل آبار الأرض بالدم بحيث تشبعت مزارع النخيل والكروم كلها بالدم »[١] . ونجد عشتار تستل من الرجال رجولتهم وتحولها إلى أنوثة لترهب الإنسان[٢] ، وتغص معابدها بالعاهرات المقدسات والعباد القديسين . وما كانت قرابين « عشتر » إلا الأطفال ذوى الجمال الفائق[٣] . وقد ورثتهن حوريات البحار والأنهار أو جنياته (النداهة ، فى التراث الشعبى المصرى) ، الجميلات ، اللائى يفتن الرجال حتى يخطفنهم فلا يرى لهم أثر بعد ذلك ولا يعرف مصيرهم ، أو يخطفن عقولهم فيقضون ما تبقى من حياتهم مجانين .

وفى الديانة المصرية القديمة نجد الثعبان الرهيب « أبيب » الذى يحاول إعاقة عربة إله الشمس « رع » حتى لا ينشر « رع » أشعته على الوجود . ويستمر هذا الصراع من مغرب الشمس حتى قبيل الشروق ، ويظلان ــ طوال هذه الفترة كل يوم ــ فى صراع أبدى ينتصر فيه الإله « رع » إلى حين فيشرق بأشعته كل صباح ، لكنه فى آخر النهار يخوض الصراع من جديد . ولقد كان « أبيب » يمثل فى صورة حية ملتوية فى كل طية من جسمها مدية ماضية ، يساعدها فى صراعها مع الشمس شياطين سوداء وحمراء ، لكن الإله « رع » يتغلب عليهم أجمعين[٤] .

ثم ظهر إله آخر هو الإله « ست » أخو الإله « أوزيريس » واهب الخصب والنماء والعلم والمدنية . ويمثل ست فى الديانة المصرية نقيض هذا كله ؛ فهو إله الجدب والجفاف والشمس فى وجهها المحرق المعذب . مسكنه الصحراء حيث يعيش حياته هناك ، وإن لم يتوقف يوما عن محاولاته غزو الوادى الخصب . ولقد انتهى الأمر بست إلى أن يسقط من بين الآلهة ولم يعد يلقب إلا « النجس » عدو جميع الآلهة[٥] .

---

(١) نفسه ، ص ٩٦ .

(٢) نفسه ، ص ١٠٨

(٣) انظر ديتلف بيسلن وآخرون ، التاريخ العربى القديم ، ترجمة د . فؤاد حسنين ، النهضة المصرية ١٩٥٨ ، ص ٢٢٤ .

(٤) عباس محمود العقاد ، إبليس ، دار الكتاب العربى ، بيروت د . ت ، ص ٥٠ .

(٥) أتيين دريوتون وجاك فانديه ، مصر ، ترجمة عباس بيومى ، النهضة المصرية ، د ت ، ص ٧٣ .

وهى صوة تتكرر فى صراع الإله بعل ، رب الخصوبة والحياة ، وموت ، رب العقم والموت ، الذى يستعين ــ فى صراعه مع بعل ــ بالتنين لوياثان ذى الرؤوس السبعة (وقد ذكره الكتاب المقدس) حيث يقضى بعل على التنين لكنه لا يتمكن من القضاء على موت ، بل يستسلم له . ثم تتمكن عنات من موت وتقضى عليه ، ويكون هذا إيذانا ببعث بعل من جديد[1].

فالصراع هنا أكثر اتساعا من هذا الصراع المحدود بين رجل الدين والساحر ، بل هو صراع بين قوتين تملك كل واحدة منهما سمات الآلهة وأسلحتها ، ولكن إحداهما تستخدم هذه الأسلحة فى التدمير والأخرى تستخدمها فى التعمير ، أو أن إحداهما تستخدم أسحلتها ضد مصلحة الآلهة أو البشر أو هما معا ، والأخرى تستخدمها لصالح الآلهة أو البشز أو هما معاً ايضا .

وكان ظهور هذا الصراع فى الأساطير القديمة إيذانا ببزوغ وعى جديد بوظيفة الآلهة فى الكون ، ووعى أوضح بطبيعة الخير والشر ، أو بمعنى أصح بطبيعة الأخيار والأشرار وعلاقتهم جميعا بالبشر .

فإذا كانت أسطورة من أساطير الخلق لا تخلو من تصوير لحظة غضب فيها الآلهة على البشر ففكروا ــ بل شرعوا حقا ــ فى إفنائهم ، فما ذلك إلا لتصور القدماء عن الألوهية بأنها مجرد القدرة على إثبات الذات فى الكون وتحقيق الرغبات ــ التى تكون دنيئة فى أغلب الأحيان ــ بأى ثمن كان . فالآلهة العظام ــ فى مصر وبين النهرين وبلاد الإغريق بل أيضا فى الهند ــ يغضبون على الجنس البشرى لأنه « يزعجهم » أو لأنه أصبح « سيىء السلوك » ــ من وجهة نظرهم ــ فشرع الآلهة فى إفنائهم ــ خصوصا بالطوفان أو بالطوفان والوباء معا[2] ــ لولا أن يشى أحد الآلهة

---

(١) انظر الأسطورة كاملة فى كريمر ، السابق ، ١٥٩ وما بعدها .

(٢) انظر الفصل الخاص بأساطير « الطوفان الكبير » فى فريزر ، الفولكلور فى العهد القديم ، ترجمة د . نبيلة إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، جـ١/٩١ وما بعدها .
وانظر : توماس بلفينش ، **عصر الأساطير** ، ترجمة رشدى السيسى . النهضة العربية ، ١٩٦٦ ، ص٣٧ ، ٣٨ .
طه باقر ، **ملحمة جلجامش** ، وزارة الإعلام ، بغداد ١٩٧٥ ، ص ١٣٢ وما بعدها .
وكريمر ، السابق ، ص ١٠٤ وما بعدها .

لواحد من البشر لينقذ نفسه فى سفينة فينقذ الجنس البشرى كله ويعود بالحياة سيرتها الأولى . وحينئذ لا يخلو الإِلَه الأعظم من ندم على مافعل بهؤلاء البشر المساكين .

فالآلهة ـــ بهذا المعنى ـــ لا يمكن أن يوصفوا بالشر ، ولو أفنوا البشر جميعا ، بل يمكن أن نصفهم فحسب بأنهم مزاجيون ، وما ذلك إلا لأن الألوهة كانت ما تزال فى طور أولى تصور فيه الإنسان آلهة على نمطه هو نفسه ، أى تصور إلها فى صورة بشرية ، يغضب لما يغضب هو له ، ويفرح بما يفرح به ، بل يسيطر عليه ما يسيطر على الإنسان من ضرورات . وكل ما يميز الإِلَه عن الانسان أن الأول قادر على الاستمتاع بالحياة ولذائذها على نحو لا يتيسر للإنسان . وأنه يستطيع ـــ على نحو أو آخر ـــ أن يؤثر فى حياة البشر .

فقضية هذه الآلهة لا تقاس إلى هذه القوى الجديدة التى ظهرت فى الأسطورة لتعلب دور الشرير الكونى ـــ إذا صح التعبير ـــ الذى يناوىء القوى الخيرة فى هذا الكون نفسه . فتيامات ـــ التى تمثل قوى الفوضى ـــ تقف فى وجه الإِلَه مردوخ ، الذى يمثل النظام والرخاء . وست ، الشمس المحرقة والجفاف والمحل ، يواجه أوزيريس وإيزيس وحورس ، الذين يمثلون الرطوبة والنيل والأرض المخصبة والنماء . . وهكذا .

لقد كان ظهور هذه الآلهة الشريرة - كما أشرت - إيذانا بوعى جديد ارتبط بالحضارات الزراعية فى أودية الأنهار الكبرى - فى مصر وبين النهرين والهند - حيث اكتشف الإنسان استقلال الدورة الزراعية ، ونمو النبات ونضجه مستقلا عن إرادته استقلالا نبهه إلى استقلال نواميس الحياة عن رغبات الإنسان وإرادته (التى مارسها من خلال السحر) ، « وكأن الحضارة الزراعية حين نبهت الإنسان إلى اطراد نواميس الحياة ، قد ألزمته أن يفرق بين قوتين فى هذه النواميس : قوة خيرة وقوة شريرة . فطالما كانت الخيرات نتيجة لرغبة الإنسان ، ومدى قوة هذه الرغبة وقدرتها على أن تؤثر فى الحوادث ، فليس هناك خير وشر ، بل قوة وضعف ، والملك يظل ملكا ما دام قويا وقادرا على الخيرات ، لكنه يُقتل حين يضعف ويعجز عن الخيرات . أما حين يلاحظ أن النعم والنقم مستقلة عن رغبة الإنسان ، وحين تشبه القوى الخارجية بالإنسان نفسه ، فإن الحل الذى يبدو مناسباً هو اعتبارهما نتيجتين

لقوتين متصارعتين »[1] . لقد شجعت الزراعة على الفردية والادخـار ، وجعلت الفرد يلاحظ أعمال الآخرين ويحكم عليها ثم يقيس أعمال الآلهة عليها ويحكم عليها بالطريقة نفسها[2] .

فالشرير فى هذه المرحلة الجديدة لم يعد مجرد قوة محدودة قادرة - فحسب - على إيقاع الضرر بفرد أو بقبيلة فى رزقها ، لكنها قوة شريرة أوسـع فى مدى تـأثيرهـا ونوعه . فهى قوة تناوىء الآلهـة العظمى ذاتهـا ، آلهة الخصب والإنتـاج ، ويمتد سلطانها إلى الظواهر الكونية فتؤثر على الزراعة وما يتصل بها ، وتعيش فى صراع مستمر أو فى تحفز دائم لهذا الصراع وتنتصر أحيانا ، بل إن لها مناطق نفوذ لا يستطيع إله الخصب ذاته أن يمد قدمـه فيها . وليس أن يقـال إن ست كان إلـه الصحراء والشمس المحرقة والمحل ، فهى مجال سلطانه الممتد الذى يعاينه الناس ويعرفون أثره فيها ، وأثرها هى فيهم . بل أكثر من هذا يرون أثر هذه الآلهة ممتدا وشاملا فى بعض الأحيان حين تلتهب حرارة الشمس أو يتأخر الفيضان عن موعده ، أو ينخفض ، أو لا يأتى على الإطلاق . فهى - إذن - قوى شاملة كونية ، قوية ، فاعلة الأثر ، لا يقتصر ضررها على فرد أو قرية صغيرة ، بل يمتد أثرها إلى البلاد بأسرها . وبعد هذا كله فهى فى حالة صراع مستمر مع آلهة الخير ، الأمر الذى ينبىء عن قوتها وقدرتها وكونيتها الشاملة معا .

فهذه الأساطير ، وإن تكن أساطير كونية (بمعنى التعبير عن الظواهر الكونية فى تقلباتها) فلا يعنى هذا أنها لم تنشغل بفكرة الخير والشر ؛ فالأسطورة الكونية نفسها « هى قصة صراع بين الخير والشر من وجهة نظر الإنسان البدائى . والخير يتمثل فيما يعود على الإنسان من الظواهر الكونية بالنفع ، مثل المطر وشروق الشمس ومقدم الربيع إلى غير ذلك ، كما أن الشر يتمثل فى تلك الظواهر الكونية التى تحجب عنه هذا الخير مثل الجدب والظلام ومقدم الشتاء الخ »[3] .

---

(١) د . شكرى محمد عياد ، البطل فى الأدب والأساطير ، دار المعرفة ١٩٧١ ، ص ١٣٢ ، ١٣٣ .

(٢) السابق ، ١٣٣ .

(٣) د . نبيلة ابراهيم ، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ، دار نهضة مصر ، ط٢ ، ١٩٧٤ ، ص٥٥ .

ولعل أهم عقيدة – من غير الديانات السماوية ، فيما يخص الفكرة التى نتتبع جذورها – هى العقيدة الزرادشتية التى تقوم على أن للإله الأعلى « زوران » ولدين وعد أكبرهما بحكم الأرض ، فاحتال الأصغر « أهرمن » حتى تخطى أخاه « لعلمه بمسالك الظلمة » فكان له السلطان على الرغم من أبيه إنجازا لوعده[1] ، ووعد زوران ابنه إله النور « أهورامزد » بأن النصر له بعد سبعة آلاف سنة (أو تسعة آلاف) يسود فيها أهرمن .

لقد كان فى هذه العقيدة تجسيد واضح لقوة الشر الكونية التى لا تقف حدودها عند الإضرار أو الصراع وحدهما ، بل انتقلت إلى طور السيطرة على العالم الأرضى ، وإلى المشاركة فى القدرات الإلهية بالخلق ، والصمود فى حومة الصراع حتى الانتصار ، بدليل رضى إله النور بالصلح على أن يترك له السلطان مدة سبعة آلاف سنة أو تزيد . فثنائية الزراد شتية مثل على هذه الثنائية الوجودية الأزلية – الأبدية التى وجدناها بين قوة الخير وقوة الشر فى الكون ، فى الديانات الأسطورية ، وسنجدها بعد ذلك فى الديانات السماوية .

٤

كما كان لهذه العقيدة تأثير واضح على العقائد التى عاصرتها أو أعقبتها ؛ فالديانة اليهودية لم تعرف الشيطان قبل عصر المنفى إلى أرض بابل (٥٨٦ قبل الميلاد)[2] « ثم كان ذكره على الوصف لا على التسمية ، فجاء مرة بمعنى الخصم فى القضية ، وجاء مرة أخرى بمعنى المقاوم فى الحرب ، وأطلق مرة على الملك الذى تصدى لبلعام فى طريقه ، لأنه كان بمعنى المعترض أو الضد أو الخصم المقاوم ، ولم يذكر بصيغة العَلَم إلا حيث قيل فى الإصحاح الحادى والعشرين فى سفر الأيام إنه « وقف الشيطان ضد إسرائيل »[3] . والطريف أن الشيطان لم يكن هو الذى أغرى حواء بالأكل من الشجرة المحرمة ، بل كانت الحية التى قالت لها « لن تموتا . . بل الله عالم

---

(١) العقاد ، إبليس ، ص٧٢ .

(٢) العقاد ، إبليس ، ٩٤ ، وانظر مادة Devil فى Encyclopaedia Britanica

(٣) انظر السابق ، ٩٤ ، ٩٥ .

أنه يوم تأكلان منه تتفتح أعينكما وتكونان كالله عارفين الخير والشر » (تكوين ٣/٥) . بل إن هذه الصورة نفسها للحية - فيما يبدو - مستعارة كذلك من المجوسية ؛ إذ يروى - عندهم « أن أهرمن تشكل بشكل الحية وملأ آفاق الفلك الأعلى والأرضين حتى لم يبق منها منفذ لإبرة ، ونفث سمومه فامتلأت بها الآفاق وسرت فى كل شىء بين الأرض والسماء ، ولم ينهزم حتى هبط إله الخير « أورمزد » إلى الأرض فرده إلى قراره »[1] . وينسب أحيانا فعل واحد - فى العهد القديم - مرة للشيطان ومرة للرب نفسه (كقصة إحصاء داود للشعب)[2] . وليس ذلك إلا لأن اليهود لم يكونوا - فى بدء عهدهم بالرسالة - منزهين لجلال الألوهية عن بعض متاعب البشر وصغائرهم وشرورهم . فالرب يحتاج إلى الراحة « فاستراح فى اليوم السابع من جميع عمله الذى عمل » (تكوين ٢/٣) وهو - تعالى - قاصر العلم « فنادى الرب الإله آدم وقال له أين أنت . فقال سمعت صوتك فى الجنة فخشيت لأنى عريان فاختبأت . فقال من أعلمك أنك عريان . هل أكلت من الشجرة التى أوصيتك أن لا تأكل منها » (تكوين ٣/١٠ - ١٢) . . وغير ذلك من السمات البشرية التى تلصق بالرب - تعالى[3] . فلم يكن غريبا أن ينتظروا حتى يروا هذه العقيدة التى فرقت بوضوح قاطع بين النور والظلام أو بين الله والشيطان فى عقائد الفرس فترة السبى البابلى .

ولعل أوضح دور يلعبه الشيطان فى العهد القديم هو دوره فى قصة أيوب النبى ؛ حيث يرى الشيطان فى حضرة الرب مع الملائكة أو بنى الله - بتعبير سفر أيوب - يخاطب الرب ويجادله ويتحداه ، ثم يقع بينهما التحدى على أيوب - عندها

---

(١) السابق ، ١٠١

(٢) نفسه ، ٩٨ .

(٣) انظر مادة « الخالق ــ التصور اليهودى » فى : د. عبد الوهاب المسيرى ، **موسوعة المصطلحات والمفاهيم الصهيونية** ، مركز الدراسات الاستراتيجية ، الأهرام ١٩٧٥ ، حيث يقول : إذا ما نظرنا إلى العهد القديم والتلمود وجدنا إشارات عديدة إلى الخالق على أنه كائن يتصف بصفات البشر فهو يأكل ويشرب ، ويتعب ويستريح ، ويضحك ويبكى ، غضوب ، متعطش للدماء ، يحب ويبغض ، متقلب الأطوار ، يلحق العذاب بكل من ارتكب ذنبا سواء عن قصد أو عن غير قصد ، ويأخذ الأبناء والأحفاد بذنوب الآباء ، بل يحس بوخز الضمير (٠٠) وينسى ويتذكر . .

يبدأ الشيطان فى إنزال قرحه بأيوب ، بعد أن يدفع الرب – تعالى – إلى اختباره فينزع منه كل ما يملك : « وقد هيجتنى عليه لأبتلعه بلا سبب » (أيوب ٢ / ٤) . ويعلق العقاد على سفر أيوب ، قائلا : « وأيا كان القول فى هذه القصة ، فلا خلاف على قصة أيوب ولا على نسبة أيوب إلى العرب ، ولا على انفرادهذه القصة بين كتب العهد القديم بتمييز قوة الشر والغواية فى « شخصية الشيطان » . . وتلك قيمة من القيم الاعتقادية التى لم يميزها العبريون ، لأنهم لم يبلغوا من التمييز بين طبيعة الخير وطبيعة الشر أن يفرقوا بين الملائكة والشياطين وأن ينزهوا الإله الذى يعبدونه أو تعبده الأقوام الأخرى عن قبائح الشيطان»[1] وهى -بعد- صورة محرفة لما جاء بعد ذلك فى القرآن الكريم عن تحدى إبليس لله بعد أن رفض السجود لآدم .

وفى كتب اليهود التالية – كالتلمود – « يبدأ كل تفصيل عن العداوة الشيطانية للإنسان وعن أثر هذه العداوة فى خروج آدم من النعيم ، وفيها ارتقاء من وسوسة الحية إلى وسوسة شمائيل رئيس الملائكة الذى عمل فى القصة عمل إبليس . . »[2] .

على أية حال ففى قصة أيوب صورة تكاد تقترب مما استقر عليه وضع الشيطان ــ نهائيا ــ فى العقائد السماوية ، بوصفه العدو الأول لكل من الله ــ تعالى ــ والإنسان معا .

وفى العهد الجديد يذكر الشيطان بأسماء عدّة ، منها الشيطان وروح الضعف والشرير ورئيس هذا العالم وبعلزبول[3] . ويقابل السيد المسيح – عليه السلام – بين مملكة بعلزبول ومملكة الرب (متى ١٢ /٢٦ – ٢٩) . وينسب ملكوت الأرض إلى الشيطان صراحة ؛ حيث يقول إبليس للمسيح « لك أعطى هذا السلطان كله ومجدهن لأنه إلىّ قد دفع وأنا أعطيه لمن أريد»(لوقا ٤ / ٧) .

---

(١) العقاد ، السابق ، ٩٦ .

(٢) نفسه ، ٩٨

(٣) السابق ، ١٠٢ .

وتنسب العاهات فى العهد الجديد - فى أغلب الأحوال - إلى الشيطان (أوروح الضعف) الذى يطرده السيد المسيح من الجسد بإيمانه ، وسلطان الرب[1] . كما توصف مرة أخرى بأنها خطايا يغفرها المسيح فيذهب المرض (لوقا ٥/٢٠).وكأن التصور هنا يعود إلى الفكرة الأولى عن الشرير بوصفه « ضارا » فى المرتبة الأولى وتتجلى قدرته على الشر فى الإضرار بالإنسان فيصيبه بالعمى أو الخرس أو الفالج أو غيرها من الأمراض والعاهات . ثم ينسب المرض مرة أخرى إلى الخطايا التى يرتكبها الإنسان نفسه . وهى أفكار تختلف عن الفكرة الأولى عن الملكوت الأرضى للشيطان الذى يقابل الملكوت السماوى للرب ، وهى الفكرة القريبة من الفكرة الثنوية التى سبق عرضها .

ويميل السيد المسيح إلى نسبة شر الإنسان وخيره إلى الإنسان نفسه ، فيقول بوضوح : « لأن كل شجرة تُعْرَف من ثمرها فإنهم لا يجتنون من الشوك تينا ولا من العُلَّيْق عنبا . الإنسان الصالح من كنز قلبه الصالح يخرج الصلاح . والإنسان الشرير من كنز قلبه الشرير يخرج الشر . فإنه من فضلة القلب يتكلم فمه » (لوقا ٦/٤٤ - ٤٥) . ويؤكد هذا أنه يصف من لم يؤمن به والمنافقين بأنهم أشرار دون أن ينسبهم إلى الشيطان . فكأن الشر نابع من النفس الإنسانية دون حاجة إلى وسوسة الشيطان أو تحريضه للإنسان على عصيان الرب . وسلطان الشيطان فى الوجود هو سلطانه على الملكوت الأرضى الذى يتجلى فى إيقاع الضرر ببنى الإنسان ، ولا يمتنع عليه إلا المؤمن بالسيد المسيح وبالملكوت السماوى . ففكرة الوسوسة - فى الأناجيل - فكرة خافتة ترتبط « بدخول » الشيطان فى الإنسان ؛ إذ يقول لوقا عن يهوذا الإسخريوطى « فدخل الشيطان فى يهوذا الذى يدعى الإسخريوطى وهو من جملة الاثنى عشر . فمضى وتكلم مع رؤساء الكهنة وقواد الجند كيف يسلمه إليهم » (لوقا ٢٢/٣ - ٤) .

---

(١) انظر مثلا ، متى ١٢/٢٢ ، ولوقا ١٣/١٠- ١٢ ، ١٦ ، وإصحاح ١١/١٤ - ١٥ ، وإصحاح ٤/٤١ .

ولكن أقوال الرسل ثم أقوال الصحابة والرواة المتصلين بهم[1] بدأت تتوسع فى الحديث عن الشيطان على الأسس التى وضعتها الأناجيل لهذا التصور ؛ فنسب إليه كل عمل شرير وإن لم ينص – فى الأناجيل – على نسبته إليه « وقد تقرر دور الشيطان وتقرر سلطانه على الشر وعلى العالم الأرضى فى مقابلة العالم الإلهى فى السماء ، فكل صنيع يوصف بالشر فهو من عمله بغير حاجة إلى رواية السماع ، وكل خطيئة أو غواية أو ضلالة أو عاقبة محذورة فإنما تنسب إليه كما تنسب الخصائص إلى معدنها بحكم البداهة التى لا تحتاج إلى عيان أو إلى إسناد ، وعلى هذا القياس قال بولس الرسول فى رسالته الأولى إلى أهل كورنثوس إن رؤساء هذا الدهر – أى الشياطين كما جاء فى تعبيراته السابقة – هم الذين صلبوا السيد المسيح ، ورماهم بالجهل وقلة الدراية بعقبى ما يصنعون لأنهم ظنوا أنهم يخدمون مقاصدهم بتقديم السيد المسيح إلى الصليب وما كانوا يخدمون غير مقاصد الله منذ الأزل بما دبروه ورتبوه . . »[2] .

وبالرغم من هذا فإن الشيطان يلعب فى العقيدة المسيحية دورا أساسيا لا غنى عنه ؛ فالشيطان هو الذى دفع بآدم إلى « السقوط » ولولا السقوط ما كان بآدم وذريته حاجة إلى الغفران والكفارة ، ولم يكن خلاص آدم وذريته إلا بالكفارة عن طريق الفداء[3] بدم المسيح – عليه السلام – ذاته . وعقيدة الفداء ركن أساسى من أركان العقيدة المسيحية لا تقوم بدونها . فالشيطان فى هذه العقيدة – إذن – لا يلعب دور الشرير فحسب ، بل يلعب أيضا دور الدافع إلى الخير المحرض عليه بطريق غير مباشر ، أو المنبه إليه على الأقل .

أما فى الإسلام فلا سقوط ولا كفارة ، ولكن ذنب وخطيئة يتحمل وزرها من يرتكبها ؛ فآدم وحواء يحملان وزر « خطيئتهما » ، وبعد أن اعترفا بها – فى شجاعة –

---

(1) ينقسم العهد الجديد إلى ثلاثة أقسام : أولها الأناجيل وثانيها أقوال الرسل وثالثها أقوال الصحابة والرواة المتصلين بالرسل ، وترتيبها – كما جاء فى شروح بعض اللاهوتيين المحدثين – أن الأناجيل وحى غير مصحوب بتفسير ، وأن أقوال الرسل وحى وتفسير ، وأن أقوال صحابتهم تفسير بغير وحى . العقاد : إبليس ، ١٠٨ . ولا تخفى مشابه هذا التقسيم مع تفرقة المسلمين بين القرآن والأحاديث القدسية والأحاديث النبوية

(2) العقاد ، السابق ، ١٠٩ ، ١١٠

(3) السابق ، ١٢٦ .

سألا الله – تعالى – أن يغفر لهما : « قالا ربنا ظلمنا أنفسنا وإن لم تغفر لنا وترحمنا لنكونن من الخاسرين » فغفر لهما ، لكنه أنزلهما إلى الأرض لسابق تدبيره بإعمارها « إنى جاعل فى الأرض خليفة » (البقرة ٣٠) . قال – تعالى – هذا الكلام لملائكته قبل أن يخلق آدم أصلا ، ولكن خلقه وسيرته كانت فى سابق علمه وتدبيره .

أما إبليس فهو الذى « سقط » ، لأنه « عصى » أمر الله بالسجود لآدم و « أبى » أن ينفذه : « وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين » (البقرة ٣٤) . ولم يكتف بالرفض والإباء والاستكبار والعصيان ، بل زاد على هذا أن جادل الله – تعالى – فى منطوق الأمر ، فاعترض عليه قائلا « أرأيتك هذا الذى كرمت على » (الإسراء ٦٢) وقال مستنكرا « أأسجد لمن خلقت طينا » (الإسراء ٦١) ، ثم فاضل بين الأصلين ، مناقشا مشروعية الأمر نفسها ؛ فقال « خلقتنى من نار وخلقته من طين » (الأعراف ١٢) ، ثم رد الأمر نهائيا بتفضيل نفسه على آدم « أنا خير منه » (نفسه) . وإبليس – فى هذا كله – التفت إلى الأمر فناقشه دون أن يفطن – فيما يبدو – إلى أن رد الأمر على الله – تعالى – تشكيك فى حكمته فى إصدار الأمر . فلما أفاق لم يتراجع عن موقفه ، بل زاد فسأل الله تعالى أن ينظره : « قال فأنظرنى إلى يوم يبعثون » فوافق الرب لحكمة : « قال فإنك من المنظرين إلى يوم الوقت المعلوم » (الحج ٣٧) . فواجه الله – تعالى – بالتحدى والتمرد « قال رب بما أغويتنى لأزينن لهم فى الأرض ولأغوينهم أجمعين » (الحجر ٣٩) أو قال « فبعزتك لأغوينهم أجمعين » (ص ٨٢) . وبهذا أصبح الإنسان ميدانا للتحدى بين الله – تعالى – والشيطان ، فأخذ الشيطان يصب حقده وغضبه على بنى آدم . فالشيطان « يأمر بالفحشاء والمنكر » (النور ٢١) و « الشيطان يعدكم الفقر ويأمركم بالفحشاء » (البقرة ٢٦٨) ، وهو يوقع العداوة والبغضاء ، ويوقد نار الفتنة ، ويصد عن السبيل . وتتكرر فى القرآن الكريم عداوة الشيطان الصريحة للإنسان « إن الشيطان للإنسان عدو مبين » (يوسف ٥) و « إن الشيطان كان للإنسان عدوا مبينا » (الإسراء ٥٣) و « إن الشيطان لكم عدو فاتخذوه عدوا » (فاطر ٦) و « يابنى آدم لا يفتننكم الشيطان كما أخرج أبويكم من الجنة ينزع عنهما لباسهما ليريهما سوءاتهما » (الأعراف ٢٧) .

فعلاقة الشيطان بالإنسان المسلم تقوم - إذن - على العداء الصريح ، وإن لم يعدم الشيطان مداخله الخفية إلى أعدائه هؤلاء ؛ فهو « يوسوس » لهم ، ويخدعهم ، ويمنيهم الأماني (التى توصف - بطبيعة الحال - بأنها باطلة) و «يزين » لهم . وهو مُمَكَّن منهم ؛ إذ يقول الرسول - ﷺ : « إن الشيطان يجرى من ابن آدم مجرى الدم »[1] ، وفى حديث آخر يقول للسيدة عائشة وقد غارت : « أوقد جاءك شيطانك ؟ قلت (أى السيدة عائشة) : يارسول الله أو معى شيطانى ! قال : نعم . قلت : ومع كل إنسان ؟ قال : نعم . قلت : ومعك يارسول الله ؟ قال : نعم ، ولكن الله أعاننى عليه فأسلم »[2] .

وقد توسع المفسرون والشراح حتى نسبوا كل شر إلى إبليس ، بل لا شر على الأرض إلا من صنعه أو وسوسته أو تدليسه أو تلبيسه . ولعل كتابا ككتاب ابن الجوزى « تلبيس إبليس » هو خير مثال على هذا المفهوم الواسع « لتلبيس » إبليس على الناس فى حياتهم وعقائدهم .

وبالرغم من تصريح القرآن الكريم بعداوة الشيطان للإنسان ، والتحذير المؤكد من خدعه ووعوده وأمانيه الكاذبة ، ونسبة جانب كبير من الشر فى نفس الإنسان وحياته إلى الشيطان ، فإن كثيرا من آيات القرآن الكريم تؤكد أيضا على أن العامل الحاسم فى عمل الشر والمداومة عليه ليس الشيطان نفسه بقدر ما تكون هذه الأمور - فى الدرجة الأولى - مسئولية الإنسان ذاته . فسلطان الشيطان ممتد إلى كل إنسان حقا ، لكنه لا يمارس تأثيره - وإن كان يمارس وسوسته ، بطبيعة الحال - على المؤمنين الصادقين فى إيمانهم ؛ يقول الله تعالى : « إن عبادى ليس لك عليهم سلطان » (الإسراء ٦٥) . ويقول - تعالى - « إن عبادى ليس لك عليهم سلطان إلا من اتبعك من الغاوين » (الحجر ٤٣) . وإبليس نفسه يعلم هذا ، إذ يسبق قوله لله - تعالى « قال رب بما أغويتنى لأزينن لهم فى الأرض ولأغوينهم أجمعين ، إلا عبادك منهم المخلصين » (نفسه ، ٣٩) .

---

(١) ابن الجوزى ، تلبيس إبليس ، مكتبة المتنبى ، القاهرة ١٣٦٨ هـ ، ص ٣٤ ، ٣٥ والحديث فى الصحيحين

(٢) انفرد به مسلم ، السابق ، ص ٣٤ .

ولهذا تؤكد الآيات أيضا على المسئولية الخاصة لكل إنسان عما يأتيه من تصرفات ، فينال من خيره النعيم وينال من شره الجحيم . **إذ يقول القرآن الكريم** : « كل نفس بما كسبت رهينة » (المدثر ٣٨) ، ويقول : « كل امرىء بما كسب رهين » (الطور ٢١) ، **ويقول كذلك** : « لها ما كسبت وعليها مااكتسبت » (البقرة ٢٦٨) . بل إن النية هى المعول فى الحساب « ولكن يؤاخذكم بما كسبت قلوبكم » (البقرة ٢٢٥) . فالله - تعالى - خلق الطريقين أو السبيلين ، سبيل الخير وسبيل الشر ، وعلى الإنسان أن يختار أيهما يسير فيه ويتحمل - فى النهاية - **مسئولية اختياره كاملة**[1] : « وهديناه النجدين » (البلد ١٠) « إنّا هديناه السبيل إما شاكرا وإما كفورا » (الإنسان ٣) .

وطبيعى - بعد هذا - أن يتنصل الشيطان من مسئولية كفر الكافرين وظلم الظالمين وضلال الضالين عن سبيل الله ، لأن سلطانه لا يزيد على سلطان الموسوس الموحى بالشر . فتدخّل الشيطان لايفسد اختيار الإنسان ولكنه يقدم البديل المقابل للهداية والإيمان ، لذا يتنصل - أو يحاول التنصل - فى ساعة الحساب من المسئولية ، بل يعترف بالحق الذى يعرفه : « وقال الشيطان لما قضى الأمر إنّ الله وعدكم وعد الحق ، ووعدتكم فأخلفتكم وما كان لى عليكم من سلطان إلا أن دعوتكم فاستجبتم لى ، فلا تلومونى ولوموا أنفسكم » (إبراهيم ٢٢) . فالشيطان يحدد سلطانه فى « الدعوة » و « الوعد » وعلى من يستجيب للدعوة أو ينخدع بالوعد أن يلوم نفسه أولا قبل أن يلقى عبء مسئوليته على الشيطان . ويقول القرآن الكريم مرة أخرى « كمثل الشيطان إذ قال للإنسان اكفر ، فلما كفر قال إنى برىء منك إنى أخاف الله رب العالمين » (الحشر ١٦) ، وهو تأكيد للمعنى السابق أيضا ، معنى الدعوة إلى الكفر ثم التنصل من المسئولية ، ولكن الآية تضيف معنى مهما هو « إنى أخاف الله رب العالمين » . وطبيعى - بعد هذا أيضا - أن يقف الشيطان عاجزا أمام مايحدث لأوليائه « ويوم تقوم الساعة يبلس المجرمون ولم يكن لهم من شركائهم شفعاء وكانوا بشركائهم كافرين » (الروم ١٣) « ثم نقول للذين أشركوا أين

---

(١) ليس من غرضنا - هنا - أن ندخل فى جدل حول مسألة الجبر والاختيار أو القضاء والقدر ، لكننا نعرض القضية بما نميل إليه .

شركاؤكم الذين زعمتم » (الأنعام ٢٢) .

وفكرة « الشريك » ـ في الآيتين السابقتين ـ تؤكد أن كل محاولات الشيطان للتنصل من المسئولية تبوء بالإخفاق لأنه يعد شريكا في هذه المسئولية لا يستطيع الخروج من جرائها سالما . وقد ظهرت عند الصوفية بخاصة فكرة ما يسمى « بالاعتذار عن إبليس » والدفاع عنه بأنه لم يسجد لآدم بقدر الله الذى خلقه وقدر له مسيرته ومهمته فى الخلق ، وتنزيها لله ـ تعالى ـ عن السجود لغيره[1] . ولكن هذه الحجج تسقط بحجب الله ـ تعالى ـ غيبه عن خلقه ، فلم يكن فى موقف إبليس إلا الخيار الحر بين الطاعة والعصيان ، فعصى ، ثم زاد فجادل فى منطوق الأمر ومشروعيته ، ثم اختار فى النهاية ، وبمحض إرادته ـ مهمة التخذيل عن عبادة الله وإضلال عباده ، ولهذا حق لله ـ تعالى ـ أن يصفه بـ « الرجيم » وأن يصيبه بلعنته : « وأن عليك لعنتى إلى يوم الدين » (صٓ ٧٨) .

وهكذا نجد أن دور الشيطان فى العقيدة الإسلامية هو دور الشرير الذى لا يتجلى شره فى الإضرار المادى (وإن كانت الفكرة موجودة أيضا فى مثل قول الله -تعالى ـ عن آكل الربا « لا يقوم إلا كما يقوم الذى يتخبطه الشيطان من المسّ » (البقرة ٢٧٥) ولكنها فكرة غير أساسية) بل يتجلى – أكثر ما يتجلى – فى الوسوسة والحضّ على الشر والأمر به ، أو ـ بكلمة ـ «الإغواء» ، وهو قوام « الشيطنة » التى قد لا تختص ـ عندئذ ـ بالشيطان بل يدخل فيها أيضا « شياطين الإنس » ، فى مثل قوله تعالى ـ تعوذا « من شر الوسواس الخناس الذى يوسوس فى صدور الناس ، من الجنّة والناس » (الناس ٣ ـ ٥) ، وقوله تعالى : « وكذلك جعلنا لكل نبى عدواً شياطين الإنس والجن يوحى بعضهم إلى بعض زخرف القول غرورا » (الأنعام ١١٢) .

ولو أخذنا العقيدة الإسلامية من محورها الأساسى : « وماخلقت الإنس والجن إلا ليعبدون » (الذاريات ٥٦) ، وقوله تعالى « لنبلوكم أيكم أحسن عملا » (هود وقوله «أحسب الناس أن يتركوا أن يقولوا آمنا وهم لايفتنون» (العنكبوت ١) ،

---

(١) انظر – على سبيل المثال – كتاب عز الدين المقدسى ، تفليس إبليس ، دار أنوار القرآن ، القاهرة ١٩٧٨ ، وتقديم عبد الله نجيب له

لرأينا أن العبادة[1] هى قوام هذه العقيدة ، ويقابلها الابتلاء والاختيار الذى يمتحن ـ باستمرار ـ قوة « الإيمان » الذى يحدد مجال اختيار المسلم بين الخير والشر . وبهذا يتحدد دور إبليس ومهمته فى هذا الكون ؛ فهو أداة هذا الاختبار ، وفخ ذلك الابتلاء ، ويتحدد موضع الإنسان بين قطبى الإيمان والكفر ، الطاعة والعصيان ، العمل أو الإهمال ، انطلاقا من علاقته بالله ـ تعالى ـ من جهة وعلاقته بالشيطان من جهة أخرى ، وفى وقت واحد . ودوره ـ حينئذ ـ دور أساسى لا تستغنى عنه الخليقة ولا تستغنى عنه العقيدة ذاتها .

ويبقى بعد هذا أن نحدد دور الجن فى الخلق ، إذ يلتبس الحديث عنهم ـ فى أغلب الأحيان ـ بالحديث عن الشيطان . « فقد ورد فى القرآن الكريم ذكر الجن الذين يعملون للإنسان بإذن الله ومنهم جنود سليمان « ومن الجن من يعمل بين يديه بإذن ربه ، ومن يَزِغْ منهم عن أمرنا نُذِقْه من عذاب السعير ، يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجَوَابِ وقدورٍ راسيات » (سبأ ١٢ ـ ١٣) .

« وفيه ذكر الجن التى تؤمن بالدين وتصدق بالكتب ، وذكر الجن التى تسترق السمع من السماء ، وذكر الجن التى تقارن الإنس ، وذكرت الجن والعفريت الذى تطوى له المسافة وتنقاد له المصاعب ، ولكنه لم يذكر لها فى مجال التكليف عملا قط يسقط عن الإنسان تبعته أو يجعل له سلطانا عليه بغير مشيئته ، ولا يستعاذ فيه من شر يأتى به الجن إلا وهو كذلك من الشرور البشرية ، أو من الوسواس الخناس « الذى يوسوس فى صدور الناس من الجنة والناس »[2] .

وما يربط بين الجن والشيطان ـ فى القرآن الكريم ـ آيات من مثل قوله ـ تعالى ـ من رواية قصة الخلق « إلا إبليس كان من الجن ففسق عن أمر ربه » (الكهف ٥٠) وإضافة الشيطنة إلى الجن والإنس معا فى آيتين مرتا ، ثم استتار كل من الجن والشيطان عن مجال الرؤية البشرية . ولكن يفرق بينهما أن من الجن طائعين ،

(١) نقصد بالعبادة الجانب العملى للعقيدة ، ولا نقصد وضعها فى مقابل العمل أو السعى فى الأرض ؛ لأن هذه المقابلة الأخيرة ليست موضوعنا .

(٢) العقاد ، إبليس ، ص ١٢٨ .

مؤمنين برسالات الأنبياء . ولهذا قيل إنهم جميعا جنس واحد هو جنس « الجن » ، فمن ظل منهم على كفره وعناده فهو شيطان ، ومن آمن واتقى فهو جنى .

وإذا كانت الديانات السماوية قد ركزت حديثها على الشيطان (بوصفه قوة الشر الكونية) ووضعته بإزاء قوة الخير المطلقة - الله تعالى - ثم الإنسان الذى هو مدار الصراع بين الخير والشر ، فإننا لا نعدم ـ فى كتبها ـ أن نجد نماذج أخرى للأشرار البشريين الملعونين من الله ، لعل أولهم قايين (أو قابيل فى القرآن الكريم) أول قاتل على الأرض ، وابن نوح وامرأته ، اللذان رفضا أن يركبا معه (فى القرآن الكريم) ، و« حام » فى العهد القديم الذى رأى عورة أبيه فلم يستره فلحقته لعنة نوح بسواد لونه واستضعافه لأخويه . وهناك النمروذ الذى حاجّ إبراهيم فى ربه ، ومدينتا سدوم وعمورة ـ فى العهد القديم ـ وإرم ذات العماد وعاد وثمود فى القرآن الكريم ، وهى نماذج للمدن الشريرة بكاملها ، وامرأة لوط ، التى ساعدت على زوجها ورفضت أن تخرج معه من المدينة الظالمة . وفرعون موسى ، وهامان ، ويهوذا الإسخريوطى ، الذى أسلم السيد المسيح إلى الصلب ، أو صلب بدلا منه . . وغيرهم كثير . ويلفت النظر أن اليهود ـ من خلال العهد القديم ـ يعدون شعوبا كثيرة وملوكا أكثر أشرارا ، لأنهم قاوموا توسعهم ودمويتهم وسيطرتهم الاقتصادية ، كما كان السيد المسيح ينعت اليهود ـ وبخاصة الكتبة والفريسيون ومعهم الكهنة ـ بالشر ، فى حين لا يرد هذا النعت كثيرا فى القرآن الكريم[1] .

٥

كل هذا التراث الدينى ـ السماوى منه وغير السماوى ـ كان لابد أن يترك أثره عميقا فى الإبداع الشعبى بمختلف أشكاله . ولعل أقرب قسم فى التراث الشعبى إلى العقائد الدينية التاريخ الأسطورى أو التاريخسطورة Legend ، أو « أسطورة الأخيار والأشرار » عند د . نبيلة إبراهيم Legend & Antilegend وهى حكايات

---

(١) لا ترد كلمة شرير مطلقا فى القرآن الكريم ، ويرد وصف « الأشرار » مرة واحدة (ص ٦٢) ، أما الاسم فيستخدم لعمل الشر ، أو مكانة الكافرين فى الآخرة .

أسطورية ترتبط بالعقيدة الدينية ، وتهتم ـ أساسا ـ بحياة القديسين والأولياء[1] ، أو بحياة الملعونين المطرودين من رحمة الله ، لأنهم خرقوا قانونا سماويا دينيا .

والتراث الشعبى يجسد فى هذا اللون من الحكايات الأسطورية فكرته عن الخير والشر ، أو ـ بالأحرى ـ فكرته عن الأخيار والأشرار . أما الأخيار ـ القديسون والأولياء ـ فإن الشعب يجد فى مجاهداتهم الدينية التى قد تخرج عن المألوف ، وعزوفهم عن متع الحياة الدنيا ، وميلهم إلى الفضيلة والخير ، أو جهادهم لنصرة دينهم بوجه خاص أو لنصرة أوطانهم ـ « بركة » تحل على البلاد والعباد من وجودهم ، أو وجود قبورهم بعد موتهم . وتحقق الأسطورة ـ لهؤلاء الأخيار ـ المعجزة ، فى حياتهم وبعد مماتهم ، عند قبورهم أو المكان الذى عاش الواحد منهم فيه أو بطريق الأشياء التى استخدموها

أمّا الأشرار فإن هذا اللون من التاريخ الأسطورى يصورهم وهم متلبسون بخرق قوانين السماء ؛ فالكفار والمعاندون ، الذين يبيعون أرواحهم للشيطان لقاء متع دنيوية زائلة أو لقاء معرفة شيطانية تجاوز ما رسمه الرب للإنسان من حدود ، والمكابرون المتشككون فى الحقائق الإلهية الدينية ، والذين ينسون قانون السماء ويعتدون على أرواح الناس وأعراضهم ، والذين لا يقابلون خير الأنبياء والقديسين والأولياء إلا بالقسوة والاستهزاء . . كل هؤلاء – وغيرهم – هم النماذج الشريرة فى أساطير الأخيار والأشرار .

ولعل أكثر أساطير هذا النوع دورانا فى الأدب أسطورة « فاوست » الذى باع روحه للشيطان لقاء متع دنيوية زائلة ، وليمنحه من المعرفة والعلم ما لم يتح لإنسان من قبل ، فلا يمنحه الشيطان إلا الشك والتجديف واليأس من روح الله الرحيم[2] . ومنها أيضاً أسطورة « دون جوان » التى وصلت إلينا فى مسرحية للكاتب

---

(1) راجع مصطلح «التاريخسطورة» فى : د أحمد كمال زكى ، **الأساطير** ، مكتبة الشباب ١٩٧٥ ، ص٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ . وراجع فصل « أساطير الأخيار والأشرار » فى : د نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير ، ص ٥٥ وما بعدها . وقارن بمصطلح Legend فى :
J. A Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, **Penguin Books, London 1982.**

(2) سنعود إلى فاوست مرة أخرى – بالتفصيل – فى الباب الثانى من هذا البحث

الأسبانى ترسو دى مولينا ، صور فيها دون جوان مستهتراً لاهم له إلا مغازلة النساء ليفتنهن ، ثم لا يلبث أن يهجرهن حتى يقعن فى حبه . وهو يفعل ذلك بدافع من الشهوة ومن سعادته بالخداع والغش بالدرجة نفسها . « فهو متعجرف يفرض ذاته ، على خلاف مع الأخلاق والدين ، داعر يظن أنه يستطيع دائما أن يؤجل التوبة قليلا »[1] . وبالرغم من هذا ، كان دون جوان شقياً ، ويرجع شقاؤه إلى أنه قد جمع كثيراً من الصفات التى يحسد عليها بوصفه رجلاً . وبها اندفع فى طريق الشهوات ، ولكنه كان يحتقر هذه الشهوات ، ولا يجد سعادته فى الانغماس فيها . فهو حائر لا يقر على قرار ، ولا يرضى عن شىء . وهو لذلك من المتمردين على السماء ، غير راض عن حظه وعن حظ الإنسان فى الدنيا بعامة . ويقامر بحياته فى مغامراته ، ولكن العقاب الإلهى يطارده ، فلا يزال ينتقل من خطر إلى خطر حتى يسلمه ذلك إلى الموت .

وهناك أيضاً أسطورة « اليهودى التائه » التى تحكى عن حذّاء يهودى مرّ السيد المسيح ببابه وأراد أن يستريح – وهو فى طريقه إلى الصليب – فنهره الحذّاء وأمره أن يبرح عتبة داره ، أو هو – فيما يقال – أحد الذين وقفوا فى طريق السيد المسيح إلى الصليب وقد صاح به أن يسرع ولا يتلكأ . وفى الروايتين أن السيد المسيح وقف ليقول لمن أساء إليه « أما أنا فذاهب ، وأما أنت فإنك تبقى حتى أعود » . فهو يهيم على وجهه منذئذ ، حاملا ربطته على عصاه ، محروماً من الراحة ، حتى راحة الموت ، ويحل معه – أينما حل – الخراب والزوابع والعواصف .

ويغصّ التراث الشعبى العربى – المكتوب وغير المكتوب – بهذه النماذج الأسطورية من الأخيار والأشرار بما يضيق عنه الحصر ؛ فهناك ما يروى فى غير القرآن الكريم ، على أساس منه أو على أساس من الروايات السابقة على الإسلام[2] ، عن القرى الظالمة التى أهلكها الله بظلمها ، وما يروى عن أمية بن أبى الصلت وادعائه كذباً ما ليس فى طاقة البشر[3] ، والضحاك ، الملك الساحر الخبيث الظالم صاحب

---

(1) J. w. Smeed, Faust in Literature, Oxford University Press, 1975. p. 162.

(٢) انظر د . أحمد كمال زكى ، الأساطير ، ص ٧٣ .

(٣) د . نبيلة ابراهيم ، أشكال التعبير ، ص ٦٢ .

الحيتين[1] ، ونجد - فى السيرة النبوية - عمرو بن تبان ، الذى قتل أخاه حساناً ، وكان يملك اليمن ، فمنع النوم وسلط عليه السهر ، فقال العرافون له : إنه ما قتل رجل قط أخاه ، أو ذا رَحِمه بغيا على مثل ما قتلت أخاك عليه ، إلا ذهب نومه ، وسلط عليه السهر ، « فلما قيل له ذلك جعل يقتل كل من أمره بقتل أخيه حسان من أشراف اليمن » حتى هلك [2] . ثم تولى بعده لخنيعة ينوف ذوشناتر ، ولم يكن من بيت ملك ، فقتل خيارهم وعبث ببيوتهم ، وكان « امرءا فاسقاً يعمل عمل قوم لوط ، فكان يرسل إلى الغلام من أبناء الملوك فيقع عليه فى مشربة له قد صنعها لذلك ، لئلا يملك بعد ذلك » حتى أراد ذلك مع ذى نواس بن تبان ، أخى حسان المقتول ، فتمكن ذو نواس من قتله فولاه الناس[3] . وليس أشهر من حكاية أبرهة ومن ساعده على غزو مكة لهدم الكعبة ؛ ففيها أن أبا رغال- وهو رجل من ثقيف - خرج مع أبرهة يدله على الطريق إلى مكة ، فمات فى المغمس ، فرجمت العرب قبره[4] . أما أبرهة نفسه « فقد أصيب فى جسده ، وخرجوا به معهم يسقط أنملة أنملة . . حتى قدموا به صنعاء وهو مثل فرخ الطائر ، فما مات حتى انصدع صدره عن قلبه ، فيما يزعمون » [5] وغير هؤلاء كثيرون .

أما الحكاية الخرافية - وهى أقدم الأشكال القصصية الشعبية ، فيما يرى المتخصصون - فقد احتفظت بعالم الجن ، ولكنها جعلته عالماً غير وحيد الصفة ، بمعنى أن الجنى يمكن أن يكون شريراً ، كما يمكن أن يكون خيراً[6] ، بل يمكن تحويله من الخير إلى الشر ، ومن الأذى إلى المساعدة . ويتوقف هذا كله على تصرفات الإنسان مع الجنى ؛ فإذا كان إنساناً طيباً خيراً فإن جزاءه - من الجنى - الخير والسعادة والمساعدة ، وإذا كان سيىء السلوك ، ظالماً ، لقى من الجن العنت

---

(١) السابق ، ص ٦٣ .

(٢) انظر أبو محمد عبد الملك بن هشام ، السيرة النبوية ، مكتبة الكليات الأزهرية ، د.ت ، ١/٢٤ ، ٢٥

(٣) السابق ، ص ٢٥ ، ٢٦

(٤) نفسه ، ص ٤٢

(٥) نفسه ، ص ٤٨ .

(٦) أحمد رشدى صالح ، مقدمة ألف ليلة وليلة ، ط دار الشعب ١٩٦٨ ، ص ١١ .

والجـــــراء . وتركز حكايات مختلفة على فكرة « الميثـاق » بين البشـر والجن – هذا الميثاق الذى تكون وسيلته« الكلمة » السحرية أو غير السحرية . والذى يفرض على الجانبين أداء التزامات محددة[١] . ولهذا لا نعجب لحكايات التزاوج بين الجن وبنى البشر ، الذى قد يتم بالتراضى والاتفاق أو بالخطف والقسر[٢] . ولعل فى حكايات « أمنا الغولة » وحكايات الجن والعفاريت فى ألف ليلة ما يدل أبلغ دلالة على هذا التصور . ويرتبط بهذه الكائنات الغيبية – فيما يخص موضوعنا – المارد أيضاً ، ولكن المارد شرير دائما ، وكذلك التنين والكائنات الأخرى الخرافية . ويلفت فون ديرلاين النظر إلى أن هذه الكائنات الخرافية الشريرة ذات صلة وثيقـة بالكـائنات المهـولة المشابهة فى التراث الأسطورى والدينى « فالذئب الشيطان فى الأسـاطير الشمـالية والتنين الذى يثير الفوضى فى العهد القديم وتيامات فى الأسطورة البابلية ، والأفعى فى الأساطير المصرية القديمة ، كـل هذه الأشكـال قهرتهـا القوى الإلهيـة . وهذه الأشكـال الإلهية تتفق مـع أبطال حكـاية البـطولة والحكـايـة الخـرافيـة فى بعض الأمور »[٣] .

ولا تقف مجموعه منوعة – كألف ليله وليلة – فى نماذجها الشريرة عند حدود هذه الكائنات غير البشرية ، بل تصور من البشر نماذج عدة تدرج فى عداد الأشرار . لعل أهمها على الإطلاق شخصية الساحر – وهو ، فى أغلب الأحوال ، إما يهودى أو مغربى أو مجوسى – الذى يعيش على التفرقة بين المحبين – أزواجاً أو غير ذلك – وعلى اسغلال « المرصودين » للكنوز من الشباب أو الغلمان لفتح كنز أو للحصول على إكسير تحويل المعادن إلى ذهب ، ولكنه – دائما – يلقى الجزاء الذى يليق بعمله الشرير .

وأكثر هذه الشخصيات دورانا – فى ألف ليلة – شخصية العجوز الماكرة ، التى تحتال للقوادة أو التفريق بين المحبين بحيلها ودهائها ومكرها (ولعـل حكايه « نعم

---

(١) السابق ، نفسه

(٢) نفسه .

(٣) فريدريش فون ديرلاين ، الحكاية الخرافية ، ترجمة د نبيلة إبراهيم ، نهضة مصر ١٩٦٥ ، ص ١٣٤

ونعمة » فى ألف ليلة تقدم المثل)[1] . كما تقوم العجوز بدور آخر – فى حكاية واحدة على الأقل من حكايات ألف ليلة ، هى حكاية الملك عمر النعمان وولديه[2] . . – هو دور الشيطان ؛ فهى توسوس وتخطط فى خبث ودهاء ، وفى حقد على الإسلام والمسلمين ، وتسعى بالفتنة وتحقق أغراضها بالخداع والحيلة لا يعوقها فى تنفيذ أغراضها شىء ولو كان قتل شخص عزيز .

وفى ألف ليلة – وفى الحكايات الشعبية والخرافية ، بعامة – تلعب زوجة الأب وبناتها دور الشرير فى حياة أبناء الأب من امرأة أخرى . كما يلعب هذا الدور نفسه فى أحيان أخرى – زوجة الأخ (حكاية الأخوين الفرعونية)[3] أو حتى الأخوة الحاسدون ، أو الأخت من سِفاح ، والأم الزانية ، والعم أو الخال الغاشم[4] .

كما نجد أيضا شخصية العبد ، الذى تهيمن عليه شهوته حتى يرتكب فى سبيلها كل الجرائم وفى قسوة رهيبة . فالعبد فى حكاية عمر النعمان – السالفة الذكر – يراود الأميرة أبريزة عن نفسها وهى تستعد للوضع ، فلما ترفض يقتلها فى قسوة همجية .

كما نجد كذلك الحاكم الظالم الطاغية ، الذى يهمل مصالح قومه فى سبيل متعته الشخصية ؛ يقتل فى قسوة ، ويغتصب فى همجية ، ويكرس حياته للبغى والعدوان على قومه وعلى أقوام آخرين . كما نجد الجواسيس والخونة وغير ذلك كثير .

---

(١) المجلد الثانى ، ط . محمد على صبيح ، ص ١٣٢ وما بعدها ، وانظر : ألكذاندر هجرتى كراب ، علم الفولكلور ، ترجمة رشدى صالح ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ١٠٢ .

(٢) فى المجلد الأول .

(٣) الحكاية فى فون ديرلاين ، السابق ، ص ١٥٥ – ١٥٦ وفى : برنارد لويس ، أرض السحرة ، تعريب حسين نصار ، مكتبة مصر ١٩٥٨ ، ص ٧٩ – ٩٣ . وفى : شكرى عياد ، البطل ، ص ٩٩ – ١٠١ .

(٤) انظر : كراب ، السابق ، ص ٦١ .

وعلى الرغم من هذا التعدد المثير للشخصيات الشريرة فى التراث الشعبى ، وبرغم تنوعها - من جن وكائنات خرافية وبشر - فإن هذه الكثرة الكاثرة يمكن أن ترد إلى وحدة . وردها إلى الوحدة يمكن أن يمر بطريقين ؛ أولهما النظر إليها من حيث طبيعتها وصفاتها ، وثانيهما النظر إليها من حيث صلتها ببطل الحكاية الشعبية أو الحكاية الخرافية .

فالشخصيات الشريرة من حيث طبيعتها تنقسم إلى ثلاثة أقسام : البشر ، والجن ومن يتصل بهم من العفاريت والمردة ، ثم الحيوانات الخرافية وغير الخرافية .

أما الجن وما يتصل به فقد تحول عن الطبيعة الشيطانية الموسوسة الحاضة على الشر إلى ممارسة القوة الغاشمة على بنى البشر ، من الخطف - وبخاصة خطف الفتيات ، وفى ليلة أعراسهن - والاعتداء والقتل والسحر وغير ذلك . ويميز الجن عن غيره أنه يمكن أن يرق قلبه أو يغير فكره أو يقتنع بغير ما جاء له أو يرضى بشىء آخر ، فى حين تمارس المردة قوتها الغاشمة بلا تفاهم أو تأخير ، وعلى البطل أن يتخلص منها نهائياً - وهو قادر دائما على قتلها - أو أن يموت .

ويستخدم التراث الشعبى هذه الكائنات المختفية عن الحس ليصور ما يمكن أن يهدد الحياة البشرية السوية من قوى لا يحسب لها البشر كبير حساب ، وهو تهديد فى كثير من الأحيان - غاشم ، قاس ، غير مفهوم . ولكن المشكلة أنه موجود ، وعلى الإنسان - حتى يجتاز عقبته - أن يكون دائما فى حالة استعداد كامل ، بالذكاء وسعة الحيلة ، والعلم (الذى يتمثل - فى أغلب الأحيان - فى السحر) .

وأما الحيوانات ، فإن جزءا منها خرافى ، كالتنين والسعلاة ، وجزءاً آخر غير خرافى بل واقعى كالحية والذئب والأسد وغيرها . وقد سبقت الإشارة إلى صلة هذه المخلوقات بالتراث الدينى - حيث يظهر التنين والحية فى الكتاب المقدس - والتراث الأسطورى (حيث يظهر التنين فى الأسطورة البابلية عن مقتل تيامات ، السابق عرضها ، ويظهر الثعبان أبيب فى أسطورة رع ونرى صورة منه فى « الهيدرا » فى

مغامرات هرقل ، كما يظهر فيها «أســد نيميـا » أيضا[١]. وهى صورة أخرى **للقوى** -الحيوانية هذه المرة - التى تهدد حياة الإنسان وتبث فيها الرعب والتراخى ، وتقف عقبة فى سبيل تحقيق الإنسان أحلامه كاملة على الأرض ولكنها - فى الوقت نفسه - تمثل عقبة لا بد للبطل أن يجتازها حتى يحقق بطولته ويحقق أحلامه ، مسلحاً أيضاً بالقوة والذكاءاللذين تلح المواجهة فى طلبهما .

أما القوى البشرية الشريرة فإن لها وضعاً آخر . فهذه القوى هى التى تمثـل القوى الشيطانية هذه المرة ؛ فالعجوز الشريرة تسعى بين شاب وامرأة متزوجة أو بين اثنين متزوجين حتى تجمعهما على حرام أو يحترقا بعشقهمـا ، أو تسعى بين أمتـين بالحرب والخراب . وزوجة الأب القاسية أو الأخوة الحاسدون أو الأخوة غير الأشقاء يجتمعون على دور واحد هو الوسوسة للأب وتدبير الحيل ، الواحدة بعد الأخرى ، حتى يضطر إلى طرد ابنه أو ابنته من البيت ، فيخرج هائما ، أو يضطر - على الأقل - إلى إساءة معاملته فى قسوة تصل إلى حد الظلم البين . كذلك يفعل العم أوالخال . . وهكذا .

فهذه الشخصيات جميعاً - بالرغم من صلة القرابة بين أكثرها والبطل - تتميز غيظاً وحقدا ، وتمتلىء خبثاً ودهاء بحيث لا تفرغ من جعبتها الحيل ، مـداهنة ، تعامل الابن - أو الابنة - معاملة وتظهر عكسها ، معسولة الكلام ، قوية الحجة ، تكذب ، لا يثنيها عن عزمها شىء أيا كانت تضحيتها فى سبيل الوصول إلى ما تهدف إليه ، كما أنها - بـالضرورة - ظـالمة ، نـاكرة للجميـل ، سيئة العشـرة ، كريهـة الصورة ، مكروهة من جيرانها وحتى أقربائها . وهى - بالضرورة أيضاً - تـدفع غيرها إلى الظلم ، ثم إلى الندم .

فالشيطان - إذن - اقتصر على التراث الدينى ، والأساطير المتصلة به ، وأخلى مكانه - فى الحكايات الشعبية والخرافية - للبشر يقومون بالمهمة الملقاة على عاتقه فى التراث الدينى والأساطير وبمهام أخرى أضافية !

---

(١) انظر : د عبد المعطى شعراوى ، أساطير إغريقية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣ ، ص ٣٨٨ وما بعدها . ودرينى خشبة ، أساطير الحب والجمال عند الإغريق دار الهلال ١٩٦٥ ، ص ٢٥٧ وما بعدها .

ولا نعدم فى التراث الشعبى أن نجد نموذجا آخر للبشر الأشرار ، وهو نموذج الحاكم الظالم . وأول سماته أنه ــ فى الغالب ــ مغتصب للعرش ، لم يكن له حق فيه ثم اعتلاه بالقوة أو بالتآمر ، متغطرس ، لا يعرف للرجال أقدارها ، دموى لا يتورع عن قتل أقرب الناس إليه ، ناكر للجميل ينقلب على من ساعدوه ، خائن ، غادر لا يرعى فى أحد عهدا ولا ذمة ولا قانونا ، لا يستمع إلا إلى مستشارى السوء .

أما مستشارو السوء هؤلاء فهم ــ فى التراث الشعبى ــ كثيرون ، لا نخطىء وجودهم فى حضرة كل أمير أو ملك ، يشيرون عليه دائما بما يسىء إلى قدره وما يزيده عن شعبه بُعداً ومن شعبه وجيرانه كراهية . ولعل فى وصف راوى سيرة « حمزة البلهوان » ما يوضح هذه الصورة . فكسرى فى إيوانه وزيران ؛ أحدهما بزرجمهر ، يوصف بأنه « حكيم عاقل » ، وأنه « خبير بعلوم العالم وتفاسير أغماضها » يفوضه الملك جميع أمره لما يعرفه من إخلاصه وصدق قوله وصدقه مع الملك فى وصف أحوال الرعية « ولا ترضى إلا ما به صالحى وصالح بلادى ومملكتى »[١] . أما الآخر فهو بختك بن قرقيش « وكان هذا الوزير ردىء الطباع ، حسود ، طماع ، بخيل ، مبغض لا يحب أحداً »[٢] ، وهو ــ إلى جانب هذا ــ متعجرف ، كذاب ، مكابر ، مداهن ، وفى كل الأحوال ، فالسلاح الذى يستخدمه هو التآمر ، والخداع ، والغش ، يعينه على هذا كله ذكاء خبيث لا تنفد منه الحيل والألاعيب .

ولا ننسى ــ بعد هذا كله ــ الصديق الخائن ، الذى يعرف أسرار صديقه ثم يبيعه فى سبيل وعود ــ قد تكون كاذبة ــ بثروة أو مركز أو ما يشبه ذلك . وأمامنا واحد من أشهر الأمثلة فى موال أدهم الشرقاوى الذى يبيعه صديقه بدران للسلطة فى مقابل الوعود الخلابة . وفى إحدى الحكايات العربية القديمة ، هى حكاية النضيرة بنت الضيزن (أوساطرون) ، نرى الابنة هى التى تلعب دور الخائن لأبيها ، لأنها رأت ــ من شرفة حصن أبيها ــ الملك سابور فأعجبها جماله وهويته ، فتفاهمت معه

---

(١) قصة الأمير حمزة البهلوان المعروف بحمزة العرب ، مكتبة الجمهورية ١/٤ . وانظر تحليلا للشخصية المذكورة فى : عصام بهى ، **الحكايات الشعبية فى المسرح الشعرى** ، رسالة ماجستير ، كلية بنات عين شمس ١٩٧٩ ، ص ٩٢ ، ٩٣ .

(٢) قصة الأمير حمزة البهلوان ، ص ٤٤ .

على أبيها ومكنته منه ومن حصنه ، ثم قتلها بعد ذلك[1] .

هذه النماذج كلها تغطى مجالات الحياة كلها التى يهتم بها الشعب ؛ من الحياة الفردية الخاصة ، إلى الحياة العامة ، من علاقة الإنسان بالكائنات التى تشاطره سكنى الكون ، وعلاقة الفرد بنفسه ، وعلاقته بربه ، وعلاقته بالأفراد الآخرين فى حياته داخل المجتمع ، إلى علاقاته الأسرية وعلاقاته بالأصدقاء .

٦

ولقد حفظ لنا التاريخ الحديث مجموعة من الأسماء تتردد كلما تردد الحديث عن الشر والأشرار . ومن أبرز هذه الأسماء نيقولا ماكيافيلى صاحب كتاب « الأمير » (كتب ١٥١٣م ونشر ١٥٣٢ م) وقد وضع فيه صاحبه خلاصة آرائه السياسية ، وما ينبغى أن يتوافر للأمير من صفات فى تعامله مع شعبه وجيشه وشعوب البلاد التى يفتحها ، من واقع خبرته العملية - حيث تقلب فى مناصب حكومية كبيرة حتى جاء من أحاله إلى التقاعد الإجبارى - وكذلك من واقع قراءاته الواسعة فى التاريخ . فلم يكن كتابه تأملا خالصا بل كتابا عمليا إلى حد كبير . وكان فى ذهنه ــ وهو يكتب ــ أمل يراوده لتوحيد إيطاليا ، التى لم تكن لتتوحد ــ فى رأيه ــ إلا تحت راية أمير قوى وقاس بما يكفى لفرض سلطته على الولايات الإيطالية المتنازعة ، بحيث تتمكن من الدفاع عن نفسها وطرد الغرباء خارج أراضيها[2] .

والجدل الأساسى فى الكتاب هو أن رخاء الدولة يسوّغ كل شىء ، وأن هناك مستويات مختلفة من الأخلاقيات فى الحياة العامة وفى الحياة الشخصية . وبناء على هذه الفكرة ، يصبح من المناسب لرجل الدولة أن يرتكب أعمال العنف والخداع فى سبيل المصلحة العامة ، وهى أعمال قد تكون مستقبحة تماما أو حتى إجرامية فيها

---

(١) الحكاية فى : السيرة النبوية ، ١/٦٥ ، ٦٦ . وانظر تحليلاً لها فى : عصام بهى ، السابق ، ص ١١٣ وما بعدها .

(٢) Robert B. Downs, Books that Changed the World ‹The New American Library, New York 1956, p. 19

يقوم به الأفراد . فالواقع أن ماكيافيلى يفصل الأخلاق عن السياسة[1] .

والكتاب يرى الطبيعة البشرية فى واقعية قاسية ، متشائمة ؛ إذ يقول : « يحق القول عن الناس بعامة إنهم ينكرون الجميل ، سريعو التحول ، مختلفو الطبائع والغرائز ، ميالون لاتقاء الأخطار ، ومحبون للكسب . ومادمت تنفعهم فهم لك ، ويهبونك دمهم ومتاعهم وحياتهم وبنيهم مادام الخطر بعيدا ، فإذا أحدق ثاروا عليك ، والأمير الذى يعول على وعودهم دون أن يتأهب للحوادث فعاقبته الخراب ، لأن الصداقة التى تشترى لا تؤمن عاقبتها ، وقد يكون عدمها أفضل منها . ثم إن الناس أسرع إلى إساءة من يحبون منهم إلى إساءة من يرهبون ، لأن الحب قائم على نفعهم الذاتى ، فإذا انتهى هذا النفع ذهب الحب ، أما الخوف فأساسه العقاب ، ورهبة العقاب لا تزول مطلقا »[2] .

فهذه الفقرة تكشف عن هذه الرؤية القاسية ــ فى واقعيتها ــ للطبيعة البشرية التى ترى أن البشر لا يسوسهم إلا الخوف والإرهاب ، لأن البشر ــ أساسا ــ نفعيون ، ناكرون للجميل ، سريعو التحول . ويترتب على ذلك ــ على سبيل المثال ــ أن الحاكم سوف يكون ممزقا بين أن يشتهر بين الناس بالرحمة والشفقة ليحبه الناس ، وأن تعرف عنه القسوة والشدة فيهابونه . يقول ماكيافيلى إن سؤالا مهما سوف ينشأ هنا « هو أيهما أنفع للأمير : أن يُحب أكثر مما يُخشى ، أم يهاب أكثر مما يحب ؟ فالجواب أنه ينبغى له أن يكون محبوبا مهابا . وحيث يصعب الجمع بين الحالتين ، فإذا احتاج الأمير لأحدهما فالأفضل أن يهاب . . »[3] . ويسوّغ هذا بما اقتبسناه آنفا عن الطبيعة البشرية ؛ أما إذا كان الأمير يقود جيشا « فمن الضرورى له أن يعرف بالقسوة لأنه بدونها لا يستطيع أن يحافظ على اتحاد جيشه وطاعته »[4] . إن القانون الذى يحكم المسألة ــ فى النهاية ،

---

(١) Downs, Op. cit., p 17.

(٢) نيقولا مكيافيلى ، الأمير ، تعريب محمد لطفى جمعة ، مطبعة المعارف بمصر ، ١٩١٢ ، ص ١٤٨ ، ١٤٩ .

(٣) السابق ، ص ١٤٨ .

(٤) السابق ، ص ١٤٩ .

عند ماكيافيلى ـ هو « أن الناس تحب وتبغض بإرادتهم ، ولكنهم يهابون الأمير بإرادته . والأمير الحازم ينبغى له أن يعول على ما فى قدرته لا على ما فى قدرة الغير »[١] .

وفى فصل عن « كيف يكون وفاء الأمراء » يشرح ماكيافيلى أن الحرب ينبغى أن تكون مزيجا من استخدام الأمير للطبيعة الإنسانية والطبيعة الحيوانية ، ولطبيعة الأسد ـ القوى المهيب ، الذى يسهل ، مع ذلك ، إيقاعه فى الشرك ـ وطبيعة الثعلب ـ الماكر واسع الحيلة ـ ثم يضيف « لأجل هذا لا ينبغى للأمير الحذر أن يحفظ العهود إذا كانت ضد مصلحته ، ومادامت الأسباب التى دعت للوعد قد انقضى عهدها . إذا كان الناس كلهم أخيارا فإن القاعدة التى ذكرتها تكون ـ لا شك ـ سيئة ، ولكنهم أشرار ، ولن يحفظوا لك عهدا ، فلست مضطرا لحفظ عهودهم »[٢] . ومن الضار بالأمير ـ بطبيعة الحال ـ أن تعرف عنه هذه الصفة ، ولذا يكون من الضرورى « أن يخفى الرجل هذه الخليقة ، وأن يكون ماهرا فى فن التظاهر بغير شعوره »[٣] . ثم يضيف « فليس من الضرورى للأمير أن يتصف حقيقة بكل الفضائل التى سبق الكلام عليها ، ولكن من الضرورى أن يذاع عنه الاتصاف بها . وإننى أجسر فأقول : إن الاتصاف بكل تلك الفضائل خطر ، ولكن الظهور بالتحلى بها نافع »[٤] .

هذه نماذج قليلة من كثير منثور بين طيات كتاب « الأمير » لماكيافيلى ، نرى فيها سوء رأيه فى الطبيعة البشرية ، وتعاليمه لأميره بالاعتماد على القسوة والخداع والغدر والتلون وإحكام التصويب نحو هدفه ثم الانطلاق إليه مهما كانت التضحيات والخسائر فى الأرواح والأبدان والأخلاق .

لهذا كله شاع فى ضمير العالم الحديث مصطلح « الماكيافيلية » مرادفا لشىء شيطانى ، مخادع ، شرير ، قاس ، وحشى . وشاع اسم ماكيافيلى نفسه رمزا شائعا

السابق ، ص ١٥٠ .
(٢) السابق ، ص ١٥٢ .
(٣) السابق نفسه .
(٤) السابق ، ص ١٥٣ .

على السياسى الذى يدبر المكائد ، الماكر ، المرائى ، اللا أخلاقى ، المجرد من المبادىء والضمير ، وكل فلسفته هى « أن الغاية تسوغ الوسيلة » .

أما الشخصية التى لاقت الشهرة نفسها فى التاريخ الحديث ، فهى شخصية الزعيم الألمانى النازى أدولف هتلر . ولم تكن شهرة هتلر مبنية تماما على أفكاره — كماكيافيلى — بل بنيت على أعماله أساسا . فهتلر اشتهر بتعصبه المقيت للقومية الألمانية والعنصر الآرى ، واقتنع بالمصير الذى منحه الله لهذا الشعب . وكان هذا التعصب وراء قيام الحرب العالمية الثانية التى أزهقت أرواح خمسة ملايين نسمة من مختلف الجنسيات ، فكان بهذا نموذجا للتعصب الجنسى المقيت ، الذى سنرى — وشيكا — أمثلة متكررة منه فيمن ادعوا أنهم الأعداء الطبيعيون لهتلر .

ولم يكن التعصب الجنسى والحرب الشرسة وحدهما سبب شهرة هتلر ؛ فعلى الدرجة نفسها من الأهمية يقف نظامه ، الذى كان مثالا للنظام الذى يعتمد — على نحو واسع جدا — على الدعاية المسمومة فى تحويل شعب بكامله عن فكره الديمقراطى إلى أفكار مسممة بالتعصب الجنسى وأحلام القوة والسيادة . كما كان هذا النظام « قاسيا فى برود وهو يضع أساس حكمه ، فقد محا كل أثر للحكومة الديمقراطية ، وقمعت فى غير رجعة كل الآراء المعارضة ، واضطهدت الكنائس ، والنظم الأخوية ، واتحادات العمال ، أو نُسِّفت ، ودوت فى موجة إثر موجة من الدعاية التهديدات المرعبة للشعوب المجاورة التى يزعمون صداقتها »[1] . وهكذا أضاف هتلر إلى تعصبه الجنسى — القومى بناءه لنظام ديكتاتورى لا زعيم فيه إلا هو ، ولا فكر فيه إلا دعاياته ، ولا حركة ولا نشاط إلا ما يأمر به . إن نظام هتلر النازى كان مثالا للنظام الشمولى المبنى على فكر واحد وزعيم واحد وحركة واحدة للمجتمع كله .

والطريف أن اليهود ، الذين نالوا قسطا موفورا من كراهية هتلر وتعصبه ، منحوه — بحركتهم الصهيونية ، التى سبقت النازية إلى الوجود — كثيرا من أفكاره وتعصبه . بل إن الصهاينة منحوه قسطا كبيرا من المساعدة أيضا بترك بعض

---

(1) Downs, Op. Cit., p. 119.

اليهود ــ فى عملية مبادلة ــ ليحرقهم أو يزج بهم فى معسكراته فى مقابل أن يسمح للبعض الآخر بالهجرة إلى فلسطين ، حتى يكتسبوا بهذا تأييد اليهود غير الصهاينة من جهة ، وتأييد الدول الأخرى وعطف العالم من جهة ثانية[1] ، على مشروعهم بإنشاء أضخم كيان عنصرى على أرض فلسطين .

ولقد بدأت الحركة الصهيونية ــ رسميا مع مؤتمر بازل فى ٢٣ أغسطس ١٨٩٧ ، الذى أصدر برنامجه الشهير ، محددا هدف الحركة الصهيونية والخطوات ــ أو الوسائل اللازمة لتحقيق هذا الهدف . وهذا الهدف هو « أن الصهيونية تستهدف إنشاء وطن للشعب (يعنى اليهودى) فى فلسطين تحت حماية القانون العام » ثم يوصى بالوسائل التالية :

١ ــ تنمية الوسائل المناسبة لتوطين المزارعين والحرفيين اليهود والعمال اليدويين فى فلسطين .

٢ ــ تنظيم اليهودية العالمية وتوحيدها عن طريق تنظيمات وهيئات مناسبة محلية وعالمية وذلك وفقا لقوانين كل دولة .

٣ ــ تقوية العاطفة « القومية » اليهودية والوعى « القومى » وتنظيمهما .

٤ ــ اتخاذ خطوات تمهيدية نحو الحصول على موافقة الحكومات ــ كلما كان ذلك ضروريا ــ من أجل الوصول إلى هدف الصهيونية[2] .

وكان واضحا ــ منذ البداية ــ أن هذا الكيان كيان عنصرى استعمارى ، لا يمكن أن يقوم إلا على أشلاء شعب آخر ــ هو الشعب العربى فى فلسطين ــ وعلى اغتصاب أرضه ، ثم ليكون مخلبا لحركة الاستعمار العالمى ــ التى كانت قد بدأت قبل قرن ــ يحفظ لها مصالحها فى المنطقة ،

---

(١) انظر : د. عبد الوهاب المسيرى ، الأيديولوجية الصهيونية ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٣ ، القسم الثانى ، ص ٥٦ .

(٢) انظر : د. عبد الوهاب المسيرى ، موسوعة المصطلحات والمفاهيم الصهيونية ، الأهرام ١٩٧٥ ، مادة « بازل - برنامج » .

فيكون ــ بذلك ــ بمثابة رجل شرطة ، أو قل « بلطجى » يثير المشاكل ويمنع الاستقرار ويعوق حركة الوحدة العربية وحركة التقدم الممكنة .

وحين أصبح هذا الكابوس واقعا أثبت الصهاينة بكل الأدلة هذه الطبيعة العنصرية لنظامهم ؛ فأقاموا المذابح ــ الواحدة بعد الأخرى ــ للفلسطينيين (وكان آخرها فى معسكرى صابرا وشاتيلا الفلسطينيين فى لبنان ، بالفعل أو بالتواطؤ) ثم بعمليات الاستيلاء على المنازل ونسفها والاستيلاء على الأرض وإحلال المستوطنين الصهاينة محل العرب أصحابها ، فضلا عن المعاملة البالغة السوء التى يلقاها السكان العرب فى الأرض المحتلة ، وصنوف التفرقة فى معاملة العمال العرب . بل إن اليهود الشرقيين (السفارد) ، الذين يشكلون أكثر من نصف سكان الكيان الصهيونى يلقون معاملة سئية مشابهة من اليهود الغربيين ، بوصفهم لا ينتمون إلى الكيان الحضارى الغربى (الأمر الذى يدل مرة أخرى على عنصرية الكيان واستعماريته) ، فيثير هذا الكيان العنصرى الحروب ليس لتحقيق أهدافه التوسعية فحسب ، بل أيضا لاستيعاب هذا التناقض الإنسانى والحضارى بين الشرقيين والغربيين من سكان الكيان .

ولا تستند العنصرية الصهيونية على هذه الأسس الاستعمارية والتناقضات الحضارية فحسب ، ولكنها تستند أيضا على أسس راسخة من التعاليم الدينية اليهودية ، فى التوراة والتلمود وغيرها .

لقد التقت الأهداف الاستعمارية (بضرورة التخلص من مشكلة الأقليات اليهودية ومشكلات اندماجها ، وضرورة احتواء المنطقة العربية بحيث تظل فى حالة ضعف وفرقة وتخلف) مع الأهداف الصهيونية (بضرورة إنشاء وطن قومى لليهود فى فلسطين) فولد هذا الكيان العنصرى الاستعمارى البغيض فى المنطقة العربية .

ولم تكن النازية والصهيونية الشكلين الوحيدين للتعصب العنصرى فى هذا العصر الحديث ، بل شهد العصر الحديث شكلا ثالثا للتعصب العنصرى كان مركزه الولايات المتحدة الأمريكية . فالنصف الثانى من القرن السادس عشر شهد حركة نشطة قام بها البرتغاليون ولحق بهم الهولنديون والفرنسيون والإنجليز لاصطياد

الأفريقيين ونقلهم ــ في أسوأ ظروف نقل ممكنة ــ إلى الولايات المتحدة ليباعوا هناك عبيدا يعملون فى بناء القارة الجديدة لسادتهم البيض ، وظلوا رقيقا ، بالرغم من قيام حرب الاستقلال الأمريكية ، التى قامت على مبادىء الحرية أساسا . ولم يلغ الرق فى الولايات المتحدة ليس لحاجة الزراعة الكثيفة فقط ، ولكن أيضا لأن الأمريكيين شنوا ضد السود حربا نفسية لا هوادة فيها استهدفت تحطيم ثقافتهم ومعنوياتهم للسيطرة عليهم ماديا وجسمانيا . ولقيت هذه الحرب النفسية « تأييدا كاملاً من النظام القضائى فى أمريكا الشمالية ، فقد كانت تحركات الرقيق مقيدة ، وكان فى استطاعة أى شخص أبيض أن يطالب الأسود بإبراز التصريح الذى يوضح خط سيره ، كما كان محرما على السود إجراء أى تعاقد أو امتلاك أى شيء ، وما كان فى استطاعة أحد منهم أن يتزوج أو يتلقى أى تعليم إلا فى حالات نادرة . والأعجب من كل ذلك أن دفاع الأسود عن نفسه ضد أى عدوان من الأبيض ، اعتبر جريمة ، كذلك كان اجتماع أكثر من ثلاثة من السود جريمة ، إلا إذا كان بينهم رجل أبيض »[١] .

وحين انتهت الحرب الأهلية الأمريكية ، التى انتهت بانتصار الشماليين فى أبريل ١٨٦٥ ، أعلن إلغاء الرق نهائيا . وبالرغم من هذا الإعلان ، الذى أتاح لفريق من السود الانطلاق فى الحياة فأنشأوا المصانع والمتاجر ، فإن حدة الاضطهاد العنصرى للسود لم تخف ، بل نشأت جماعات منظمة لاضطهادهم هى جماعات « الكوكلوكس كلان » . وشرعت هذه الجماعات تحريم الزواج المختلط بين البيض والسود ، وأنزلت العقاب ــ بالجلد أو نهب المتاجر ــ على كل من يظهر تعاطفا مع السود . وقد ازدادت حدة هذا الاضطهاد فى أوقات الأزمات ، وبخاصة بعد الحرب العالمية الأولى ، حيث شارك كثيرون من السود فى الحرب ونالوا مناصب عسكرية ، كما تغلغلوا فى الحياة العامة الأمريكية ، وكانت الطامة أن انتشرت البطالة ــ عقب الحرب ــ بين البيض ، فظهرت الكلوكلوكس كلان من جديد[٢] .

---

(١) سترلنج ستكى ، الرق والسود فى أمريكا ، فصل فى : جون هنريك كلارك وفينسنت هاردنج ، تجارة الرق والرقيق ، ترجمة مصطفى الشهابى ، دار الهلال ، فبراير ١٩٨١ ، ص ١١٦ .

(٢) مصطفى الشهابى ، مقدمة المرجع السابق ، ص ٢٥ - ٢٧ .

وكان طبيعيا أن يجد الأوربيون البيض ــ فى أوربا وأمريكا معا ــ من الكتاب المقدس سندا لهذا العمل البشع ، ووجدوه فى أسطورة حام بن نوح ــ التى وردت من قبل ــ وهو ملعون ــ بنص التوراة ــ هو ونسله بأن يكونوا أرقاء لنسل أخيه الأبيض . كما قال بعض رجال الدين إن من واجب المسيحيين الأتقياء نشر المسيحية بين الوثنيين ، ولما كان من غير المتيسر الوصول إلى الغابات الأفريقية لنشر المسيحية بين سكانها ، فمن الواجب إحضار الأفريقيين إلى أمريكا لجعلهم مسحيين !![1] والرب ــ بالضرورة ــ يبارك لمالك الرقيق الذى يقوم ــ بنجاج ــ بهذا العمل الجليل ، وحينئذ على القسس أن يلقنوهم ــ فقط ــ المبادىء التى تؤكد على طاعة العبد للسيد مهما حدث ، ويحرم عليهم قراءة الكتاب المقدس ، ويكتفى بكتب دينية تؤكد على معانى الطاعة ، والصبر على الأذى [2] حتى ينال ثوابه كاملا فى الآخرة .

كما أخذت بعض الولايات الأمريكية فى تقنين الاضطهاد العنصرى ؛ « فولاية ميسيسبى وعدد غير قليل من الولايات الأخرى كان يحتم فصل التلاميذ البيض عن السود فى مختلف مراحل التعليم ، كما يعد زواج شخص أبيض من شخص أفريقى الأصل زواجا باطلا ، بل إن بعضها غالى فى ذلك إلى درجة لا يتصورها العقل ، كتخصيص كنائس وغير ذلك لهم »[3] .

لم يكن الأساس الذى قامت عليه التفرقة العنصريه فى الولايات المتحدة أساساً اقتصاديا فقط ، وإلا فلنصدق أنهم أطلقوا حربهم على السود ، ثم صدقوا ــ هم أنفسهم ــ ما قالوه عنهم . فمن أعجب ما قاله توماس جيفرسون ، وهو من قادة الثورة الأمريكية : « إن التحيز ضد السود أمر متأصل فى نفوس البيض ، كما أن عشرات الآلاف من ذكريات ضروب الظلم والأذى الذى تحمله السود وكذا الفروق التى أوجدتها الطبيعة ، وعوامل أخرى ، كل ذلك سيقسمنا إلى قسمين وستتسبب عنه اضطرابات لا يتوقع أن تنتهى إلا بفناء أحد الجنسين .

---

(١) مصطفى الشهابى ، السابق ، ص ٢١ .
(٢) السابق ، ٢١ ، ٢٢ .
(٣) السابق ، ص ٢٧ .

« يضاف إلى ذلك عوامل أخرى جسمانية ومعنوية . وأول اختلاف يلفت أنظارنا بين الجنسين هو اللون ، وهو ليس بالأمر الهين ، أليس هو أساس وجود قدر كبير أو قليل من الجمال فى الجنسين ؟ أليس امتزاج الأحمر والأبيض والتعبير عن كل انفعال يظهر على الوجه من احمرار لدى البيض ، أفضل من ذلك الجمود الدائم الذى يبدو على وجوه السود وذلك القناع الأسود الذى يخفى كل انفعالاتهم ؟ هذا فضلا عن الشعر المتهدل والتناسق الرائع فى القوام .

« إن الجمال الفائق يلفت النظر إلى الخيل والكلاب وغيرها من الحيوانات الأليفة ، فلماذا لا يكون فى الإنسان أيضا ؟ وبمقارنة السود بالبيض من حيث الذاكرة والتفكير والخيال نجد أن السود يتساوون مع البيض فى التذكر وهم أقل من حيث التفكير ، أما عن الخيال فهم أغبياء ، عديمو الذوق ، مصابون بالشذوذ »[١] .

لقد نقلت هذا الاقتباس الطويل كاملا لأدل على أن المسألة هى ــ فى الدرجة الأولى ــ مسألة عنصرية وجدت مسوغات غريبة للاستمرار حتى يومنا هذا ، وأن جذورها تمتد فى العنصرية الأوربية التى كانت أساساً من أسس الاستعمار .

والاستعمار الأوربى اندفع منذ بدايته ــ أواخر القرن الثامن عشر ــ بتأثير الرأسمالية الصناعية التى أخذت بضائعها تتكدس وتبحث عن مزيد من الأسواق لتستوعبها ، ولكى تجد أيضا طريقا مأمونا للحصول على المواد الخام الأساسية ــ الزراعية والمعدنية ــ لصناعتها المنطلقة . وكانت الحجة الأساسية التى استند عليها الاستعمار فى بدايته هى انتشال الشعوب الأخرى من وهدة التخلف وظلام الجهل إلى آفاق التقدم ونور الحضارة . ولم يلبث هذا القناع الزائف البراق أن سقط وظهر من تحته الوجه البشع للاستعمار ، الذى كرس القهر العسكرى للأمم المستعمرة ، واستنزف ثرواتها بالحصول على ما بها من مواد خام صالحة للصناعة وإعادتها ــ مرة أخرى ــ مصنعه لتباع بأسعار مرتفعة فى أسواق هذه الدول .

---

(١) ستاوتون لويد ، لماذا لم تلغ الولايات المتحدة الرق ؟، فى السابق ، ص ١٠٣ .

وكـان لابد أن يصحب هـذا القهر العسكـرى القهر الفكـرى والاجتمـاعى والسياسى لشعوب هذه الدول وحكوماتها ، فانتشر الفقر والتخلف ، وقام النظام التعليمى عـلى ثقافـة المستعمـر ، والحط من الثقـافـة الـوطنيـة ، ونشـر الأفكـار الاستعمارية البراقة (عن الحضارة والحرية والديمقراطية وغيرها) مع تحويلها إلى مجرد شعارات مرفوعة مفرغة من المضمون الحقيقى ، والعمل على عدم ظهور أى قيادة فكرية أو سياسية واعيه ، تقود أمتها إلى الحرية والاستقلال .

ولكن النظام الاستعمارى – ككل شيطان آخر ـ كان لابد أن يؤ تى من الثمار ما لم يكن يريد ؛ فقد كان الاستعمار شرارة الانطلاق للمشاعـر القوميـة ، وخلقت شعاراته – فى معناها الحقيقى ، هذه المرة – أجيالا تؤمن بالحرية الحقيقية وضرورة الاستقلال والعمل على المشاركة الفعالة فى بناء التقدم والحضارة العلمية الحديثة . وكان قيام حربين عالميتين – نتيجة للنظام الاستعمارى نفسه ، ومن داخله – إيذانا بالثورة التى أنهت الوجود الاستعمارى – العسكرى على الأقل – فى أغلب الدول المستعمرة .

وإزاء زوال النظام العسكرى للاستعمار ، فى حين ظلت الرأسمالية الصناعية على قوتها وإمكاناتها ، كان لابد من تحول الأطماع الاستعمارية إلى مجالات أخرى ، أبرزها الاستعمار الاقتصادى ، الذى يجعل من اقتصاد دولة ما تابعا لاقتصاد دولة من الدول الصناعية – فى الشرق أو فى الغرب – يتحكم فيه كيف يشاء ، وكذلك التبعية السياسية والعسكرية ، تحت وهم الدفاع ضد أخطار وهمية ، أو من صنع النظم الاستعمارية نفسها ، ثم تجارة السلاح التى أصبحت تتحكم فى مصائر كثير من دول العالم الصغيرة ، ولا سيما تلك التى لا تستطيع صنع ما تحتاج إليه من سلاح خلقت الحاجة إليه الدولُ الاستعمارية نفسها ، ثم التبعية الفكرية لمذهب أو فكر سياسى ، وغير ذلك . وعن هذه الطريق تمكنت النظم الاستعمارية – وإن تغيرت مراكزها – من الاحتفاظ بمناطق نفوذها الاسنعمارية ، حيث تنهب وتخطف ، وعند أى باردة احتجاج تثار بؤ رة نزاع – جاهزة للانفجار دائما فى مناطق عدة – لتعيد النظام الذى يوشك أن يفلت ! فالنظم الاسنعمارية والتنافس على مناطق النفوذ ، هو أهم أسباب إثارة النزاعات القومية أو المحلية أو الدينية أو العنصرية .

وقد سبقت الإشارة إلى مسئولية العنصرية الأوربية عن كثير من الاضطرابات العنصرية والطائفية فى بقع عدة من العالم ؛ أبرزها الكيان الصهيونى فى فلسطين العربية ، والبؤرة العنصرية فى جنوب أفريقيا . أما النزاعات الطائفية والنزاعات المحلية فهى متفجرة أو جاهزة للتفجير فى أى لحظة فى مناطق عدة من آسيا وأفريقيا .

هذه الشرور التى خلقتها حركة التاريخ المعاصر صبت جميعا فى النماذج التراثية المستمرة - الأسطورية والدينية - لتجعل من هذه النماذج رموزا على ما يعانى منه الإنسان فى هذا العصر من مخاطر ، وما يهدد به من أسباب عدم الاستقرار النفسى والاجتماعى والسياسى والدولى . ولعل أهم هذه العوامل السباق المحموم على التسليح الذرى ، والتباهى المستمر بالقوة ، والسباق على مناطق النفوذ السياسى والاقتصادى ، أو - فى الحقيقة - العسكرى ، الذى جعل من العالم مجموعة متشابكة ومتلاحقة من المشكلات أو الصراعات - كما أشرت - المتفجرة أو الجاهزة للتفجير .

٧

ولعب المفهوم الفرويدى للاشعور دورا لافتا فى رسم الشخصية الشريرة فى عدد كبير من الأعمال الأدبية ، والمسرحية بخاصة ، واللاشعور (أو العقل الباطن) « مفهوم يشير إلى مجموعة من العناصر الدينامية التى تتألف منها الشخصية ، بعضها قد يعيه الفرد كجزء من تكوينه ، والبعض الآخر يبقى بمنأى عن الوعى »[(١)] . وهو يتشكل - أساسا - من الغرائز المركوزة فى تكوين الإنسان . ويحدد فرويد هذه الغرائز فى غريزتين أساسيتين هما الإروس وغريزة التدمير . ويقع فى نطاق الإروس التعارض بين غريزة حفظ الذات وغريزة حفظ النوع . وكذلك غريزة حب الموضوع ، وهدفها إنشاء وحدات جديدة لا تفتأ تزيد حجما ، والاحتفاظ بها على هذا النحو ، ومن ثمة فهدفها الربط . أما هدف الثانية فهو - على الضد - حل الروابط وتدمير الأشياء . ويمكن أن نتصور أن الغاية القصوى لغريزة التدمير هى رد

---

(١) د. أسعد رزوق ، موسوعة علم النفس ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩ ، مادة : العقل اللاوعى.

الحى إلى الحالة اللاعضوية . ولذا نسميها أيضا غريزة الموت[1] . ويشتمل اللاوعى على الرغبات المكبوتة والآمال المحبطة التى يضطر الإنسان - تحت ضغط عوامل اجتماعية - إلى التنازل عن تحقيقها وإشباعها .

وتنشأ المشكلات النفسية من جراء التفاوت فى نسبة امتزاج الغرائز ؛ فزيادة العدوان الجنسى زيادة مفرطة تحول المحب إلى قاتل من أجل اللذة الجنسية ، كما أن الانخفاض الشديد فى العامل العدوانى يجعل منه خجولا أو عنينا[2] . وكذلك أيضا بسبب الضغط المتواصل للمكبوتات بحثا عن مخرج للإشباع ولو جزئيا .

واللا شعور عند فرويد فردى ، أما يونج فكان يراه جماعيا Collective تشكل خلال التجربة الإنسانية فى التاريخ «حيث تشكل المخ البشرى نفسه ووقع تحت تأثير التجارب البعيدة للجنس البشرى»[3] . ويمكن التدليل على وجوده بآثار الصور الأسطورية فى أحلام الرجل العادى (وهى صور قد لا يكون على معرفة واعية بها) ، كما يوجد تطور مدهش لهذه الصور نفسها فى بعض الاضطرابات العقلية [4] .

والأساطير تعبير مباشر عن اللا شعور الجمعى ، ولذا نجدها فى أشكال متشابهة بين كل الشعوب وفى كل العصور . وحين يفقد الإنسان القدرة على صنع الأسطورة ، يفقد الاتصال بالقوى المبدعة فى وجوده . فالدين ، والشعر ، والفلكلور ، وحكايات الجنيات تنتمى جميعا لهذه القدرة نفسها[5] .

ولا يضم اللا شعور - عند يونج - هذه الصور الجمعية فقط ، لكنه ينطوى أيضا على اللا شعور الفردى ، وهو «مخزن لكل ما هو كريه ، طفولى - أو حتى حيوانى - فى نفوسنا ، كل ما نريد نسيانه . وإنه لحق ، أن هذا كله ، وقد أصبح فى

---

(١) سيجموند فرويد ، الموجز فى التحليل النفسى ، ترجمة سامى محمود على وعبد السلام القفاش ، دار المعارف ط٢ ، ١٩٧٠ ، ص ١٨ ، ١٩ .

(٢) السابق ، ص ١٩ .

(3) Frieda Fordham, An Introduction to Jung's Psychology, Penguin Books (London, 1953), 24.

(4) Ibid, pp. 25, 26.

(5) Fordham, Op. cit., p 27.

اللا وعى ، وكثيرا مما يتشكل فى الشعور يكون مضطربا ومهوشا . ولكن اللا شعور هو رحم الشعور ، وفيه يمكن أن نجد بذور الإمكانات الجديدة للحياة»[1] . وهكذا ينطوى اللا شعور على إمكانات الصراع إذ يضم هذين المتناقضين ، «كل ما هـو كريه» و «بذور الإمكانات الجديدة للحياة» .

وإذا كـان علم النفس علما وصفيا – أو هكـذا ينبغى أن يكون – فليس من المحتمل أن نجد فيه حُكما على حالة نفسية خاصة بأنها حالة شريرة ، ولا على شخص معين بأنه شرير ، لأن هذا ليس من شأنه ، وإنما شأنه أن يشخص المرض النفسى ، ويصفه ، ثم يحاول علاجه فى الحالات التى يصادفها الطبيب النفسى : ولكن هذا كله لم يمنع الأدباء والفنانين أن يجدوا فى اللا شعور – كما وصفه علماء النفس – بديلا مناسبا من القوى الشريرة التقليدية ؛ فأصبح اللا شعور بديلا من الشيطان ، الذى لم يعد كائنا منفصلا عن الإنسان ، بل هو كائن بداخله يوسـوس له ويـدفعه إلى الخروج على العرف والنظام ، أو – على الأقل – يخلق له – بدوافعه الشريرة – مزيدا من الصراع والاضطراب لا يتوقف إلا بإيجاد مخرج معقول للوفاء باحتياجاته ، أو يدمر حياة الإنسان كما كان الشيـطان يفعل تمـاما مـع من يقع فى قبضتـه من بنى الإنسان .

والأمر على النحو نفسه فى علم الاجتماع ؛ حيث لا نستطيع أن نضع أيدينا عـلى مفهوم للشخصيـة الشريـرة ، لأنه لابـد أن يكون – من وجهـة نظر هـذين العلمين – مفهوما غير علمى ، بسبب عدم تحديده أو خضوعه لضوابط محددة – من جهة – ولأنه ينطوى على «حكم» أخلاقى أو اجتماعى أو دينى ، من جهة أخرى . وعلى أية حال ، فإن هذا لا يمنع الوقوف على رؤ ية علم الاجتماع «للجريمة» ثم تفسيره «للشعور بالعداوة» ، وهما أقرب مفهومين فيه إلى موضوعنا .

فالجريمة – من وجهة علم الاجتماع – ليست السلوك الذى ينتهك القواعـد الأخلاقية فحسب – وقد وضعت لها الجماعة جزاءات سلبية ذات طابع رسمى – ولكنها أيضا تضم أنماط السلوك المضادة للنظام الاجتماعى أو الأخلاقى ولا تدخل

---

(1) Op. cit., p. 21.

تحت طائلة القانون ؛ «فقد أشار سذرلاند E. Sutherland في مؤلفه : «جرائم الياقة البيضاء» ، إلى بعض صور السلوك التى يمارسها كبار رجال الأعمال الصناعية والتجارية ، باعتبارها صورا انحرافية من وجهة النظر الاجتماعية ، وإن كانت لا تشكل من الناحية القانونية جرائم»[١] . والمجرم من انتهك أحد قواعد القانون الجنائى مع سبق الإصرار ، أو كل من يرتكب فعلا غير اجتماعى سواء أكان يقصد ارتكاب جريمة أم لا . وهذا التعريف الأخير يشمل كل من ينتهك الأعراف ، أو يتصرف على نحو يخالف معايير المجتمع[٢] .

أما الشعور بالعداوة فهو «انفعال يندفع من شخص معين نحو شخص آخر ، وقد يكون هذا الشعور بغضا مقنعا ، أو يكون فعلا بغيضا موجها ضد شخص»[٣] . وهو شعور إنسانى يمثل نمطا من أنماط السلوك البشرى فى المجتمعات ، وقد يكون شعورا موجها أو شعورا غير موجه ، وهو فى بعض الأحيان شعور فردى أو شخصى وقد يكون شعورا جماعيا[٤] .

والشعور بالعداوة نتيجة من نتائج الإحباط ، أو هو إحدى دلالاته أو حتى وظائفه[٥] . كما أنه أحد وظائف الشعور بعدم الأمان ، وهو نتيجة من نتائج القلق المرضى وسبب – فى الوقت نفسه – من أسبابه[٦] . ويندفع هذا الشعور بين الجماعات أو الفئات الاجتماعية إذا بدت هذه الجماعات واضحة – فى تركيبها وسماتها – وظهرت بينها المنافسة[٧] . أو حين يختل التأكيد ، فى ثقافة مجتمع معين ، على المشاركة فى القيم الاجتماعية . إذ توجد قيم عامة يشترك فيها أفراد المجتمع

---

(١) د. محمد عاطف غيث ، قاموس علم الاجتماع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ ، مادة جريمة Crime .

(٢) السابق ، مادة : مجرم Criminal .

(٣) د. سيد عويس ، محاولة فى تفسير الشعور بالعداوة ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٤٤ .

(٤) السابق ، ص ٤٥ .

(٥) السابق ، ص ٤٨ – ٤٩ .

(٦) السابق ، ص ٤٩ .

(٧) السابق ، ص ٥٣ .

جميعا ، من مثل القيم الدينية والكرامة الوطنية ، وقيم أخرى «نادرة ، قابلة للقسمة والانقسام» ، من أهم مجالاتها الثروة والسلطة والهيبة الاجتماعية ، حيث يؤدى ازدياد نصيب فرد أو جماعة منها - فى أغلب الأحيان - إلى تضاؤ ل نصيب الآخرين ، الأمر الذى ينشأ عنه الشعور بالعداوة[1] . ويبرز الشعور بالعداوة - ربما حتميا - عندما تتميز طائفتان من الناس ، وإن كانتا متصلتين ، بسمات متباينة ، فطرية أو ثقافية ، وكان التنافس بينهما أمرا واقعيا أو محتملا . فلا يمكن - مثلا - «القضاء على الشعور بالعداوة العنصرى إلا بالتقليل من أهمية مظاهر التباين الخارجية ، كاللون والملبس أو اللغة . . . أو باستبعاد عامل المنافسة»[2] .

والشعور بالعداوة يأخذ أنماطا عدة ؛ فمنه الشعور الطليق ، الذى لا يركز على فرد معين أو جماعة بعينها ، ومنها الشعور المركز على فرد أو جماعة . وهو قد يأخذ شكل صراع مباشر ، أو يتحول إلى عدوان مزاح أو منحرف Deflected Aggres-sion أى يتحول عن التوجه إلى المصدر الأصلى للشعور بالعداوة إلى موضوع آخر ، خصوصا إذا كان المصدر غامضا غير محدد ، أو كان من مركز قوة أو سلطان لا يستطاع توجيه الشعور بالعداوة نحوه[3] .

مثل هذه المباحث الاجتماعية ذات أثر واضح - مع المباحث النفسية - فى تفسير الشخصية الشريرة ومواقفها فى محيط الجماعة التى توجد فى إطارها داخل العمل الفنى ، كما أنها يمكن - من جهة ثانية - أن تلقى بعض الضوء على تحديد مفهوم هذه الشخصية . ولعل أهم ما جاء فيما تقدم هو أن المجرم ليس بالضرورة من يدان قانونيا أو جنائيا ، بل إن من الأفراد من يعدهم المجتمع - دون حاجة إلى حكم القانون - مجرمين ، لأنهم انتهكوا القانون الأخلاقى أو العرف الاجتماعى أو الدينى . فهذا المفهوم سبق أن اتضح - بتحديد أكثر - من خلال التراث الشعبى ، الذى يدين بالشر كل خارج عن الدين أو الأخلاق الاجتماعية أو أصول الشهامة والفروسية ،

---

(١) السابق ، ص ٥٤ ، ٥٥ .
(٢) السابق ، ص ٥٤ .
(٣) السابق ، ص ٤٧ ، ٤٨ .

فى حين يتعاطف كثيرا - بل يصل التعاطف إلى حد إضفاء صفات البطولة - مع كثير من الخارجين على السلطة والقانون . كما أن هذه المباحث يمكن أيضا أن تفسر بعض السمات المميزة للشخصية الشريرة فى إطار المفاهيم النفسية - الاجتماعية ؛ إذ تفيدنا هنا - على سبيل المثال لا الحصر - مفاهيم : التسلطية ، والشخصية التسلطية ، والسلطة الإلهامية (كارسمية) ، واللااجتماعى[1] . . وغيرها ، كما سنرى .

* * *

---

(١) انظر هذه المواد على الترتيب

Authoritarianism, Authoritarian Personality, Authority, Charismatic and Antisocial.

الفصل الثانى

النماذج الشريرة على المسرح

١

تقوم المسرحية الوحيدة التى عرفناها فى المسرح المصرى القديم «انتصار حورس» على الصراع المعهود فى أسطورة إيزيس وأوزيريس بين الإله الشرير ست ومجموعة الآلهة الخيرة المتمثلة فى إيزيس وأوزيريس وحورس[1] . فى حين لم يعرف المسرح الإغريقى - والمسرح الرومانى من بعده - الشخصية الشريرة مجسدة على منصة المسرح ، إلا فى نماذج معدودة ، كما سنرى . فهذا المسرح يقوم الصراع الظاهر فيه - الذى تجسده الشخصيات على المنصة - صراع رغبات ، أو إرادات ، أو مصالح . وكان الصراع الأعمق صراع البشر مع القدر أو الآلهة ، أو صراع بعض الآلهة الصغرى مع الآلهة الكبرى . فأوديب يقضى حياته كلها فى محاولة الهرب من القدر المقدور له ، فلم يكن فى هربه الحثيث إلا فى الطريق إلى قدره نفسه . وبروميثيوس يفشى للبشر الفانين سر النار فيعذبه زيوس حتى ينقذه هرقل بعد استرضاء كبير آلهة الأوليمب . . وهكذا . فالقدر - وأطلق عليه طرق الآلهة - يطارد البشر لخطأ يرتكبونه أو لسقطة Hamartia[2] يقعون فيها ، وكذلك طبقا

---

(١) انظر : انتصار حورس ، نقلها عن الهيروغليفية هـ . و . فيرمان ، ترجمة عادل سلامة وتقديمه . من المسرح العالمى ، الكويت ١٩٧٢ . مع ملاحظة أن دريوتون - فى كتابه « المسرح المصرى القديم » - يرصد نصوصا مسرحية أخرى . راجع الكتاب بترجمة د. ثروت عكاشة ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧ .

(٢) لمفهوم الهمارتيا - السقطة المأسوية عند أرسطو ـ انظر :
د. شكرى محمد عياد ، البطل فى الأدب والأساطير ، ص ٢٨ .

لقانون أن الأبناء يرثون جريرة الآباء[1] ، وهو قانون يمكن تتبعه فى حياة كل شخصيات المآسى اليونانية تقريبا . السقطة - إذن - تكون سقطة مزدوجة ، وقع فيها الآباء من قبل ، ويقع الأبناء فى سقطة جديدة تسوغ مصيرهم المأسوى ؛ ويجسد هذه الفكرة أوضح تجسيد المصير المأسوى للايوس وذريته (أوديب ثم ابناه بولينيكيس وأتيوكليس وابنته أنتجيونى) وأتريوس وذريته (أجاممنون ومينلاوس ، وكليتمنسترا ، وأجيستوس ، وأوريستيس ، وإلكترا ، وإيفيجنيا)[2] ، وهما أشهر أسرتين عالجت مآسيهما الدراما اليونانية والدراما الرومانية ثم الدراما الكلاسية من بعدها . ولكن هذه السقطة لم تحول أحدا من أبطال هذه المآسى إلى شخص شرير ، والإ لناقض هذا مفهوم أرسطو - الذى بناه على دراسته للمسرحية الإغريقية - للشخصية المأسوية ، حيث يقول : «يتبقى ، إذن ، فى مجال اختيارنا الشخصية الواقعة بين هذه الأطراف ، شخصية الرجل الذى ليس فاضلا أو عادلا إلى الدرجة القصوى ، الذى بهظته المصائب لاستبحاره فى رذيلة أو نذالة متعمدة ، وإنما أصيب لخطأ ناشىء عن الضعف الإنسانى . ويجب أن يكون هذا الشخص بعيد الشهرة وارف الرخاء مقبل الجدود مثل أوديب وثيستيس وغير هذين من المشهورين فى أبناء عائلات كعائلتيهما»[3] .

فالبطل المأسوى لا يكون شريرا سادرا فى الشر ، ولا خيرا كاملا فى خيره ، بل يكون بشرا واقعيا يقع فى خطيئة ناشئة عن الضعف الإنسانى تسوغ سقطته المأسوية ، وتسوغ أيضا الشعور بالشفقة والخوف ، الذى يجعله أرسطو أساسا للتطهير Catharsis ، وهو الغرض من مشاهدة المأساة[4] . يضاف إلى هذا أن البطل يكون

---

(١) انظر : د. عبد المعطى شعراوى ، **أساطير إغريقية** ، ص ٢٩١
ود. إبراهيم سكر ، مقدمة ترجمته **لمسرحيات إيسخلوس** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص ٩٠ .

(٢) انظر مادة Atreus فى :
J. E. Zimmerman, Dictionary of Classical Mythology.

(٣) من ترجمة د. إحسان عباس لفن الشعر ، فى ترجمة د. محمد يوسف نجم لديفيد ديتشس ، **مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق** ، دار صادر بيروت ١٩٦٧ ، ص ٦٢ .

(٤) عن مفهوم التطهير عند أرسطو ، انظر ديتشس ، السابق ، ص ٧١ ، ٧٢

منتسبا إلى بعض الأسر المشهورة – فيما يبدو – بمصيرها المأسوى الذى قدرته الآلهة لسقطة سقطها رأس الأسرة ، كما رأينا فى حالة أسرتى لايوس وأتريوس .

والمطّلع على المسرح الإغريقى فى بحث عن الشخصية الشريرّة ، يشعر فى كثير من الأحيان بما تبهظ به ضربات القدر – وكثيرا ما تبدو عشوائية – النفس الإنسانية ، كما يشعر شعورا عميقا تجاه هذه النفوس بما وصفه أرسطو بالشفقة والخوف . وأقول «يشعر» لأن الإغريق لم يدينوا القدر – والآلهة بالضرورة – إدانة واضحة ، ووجدوا مخرجا معتدلا فى المبدأ المشار إليه : أن الأبناء يرثون أخطاء الآباء . غير أن هذا الشعور يتحول – بوعى فيما يبدو – إلى إدانة واضحة للإله الأكبر فى مسرحية إيسخولوس «بروميثيوس مقيدا» ؛ حيث يرى الإلّه الأكبر ظالما حقودا عنيفا فى خصومته لا تعرف الرحمة إلى نفسه سبيلا ، فى مواجهة بروميثيوس الذى يزيد احتماله البطولى وتمسكه بكرامته واعتزازه بنفسه وشعوره بقيمة ما فعل من أجل الإنسان وعدم ندمه عليه – يزيد من تعاطف المتلقى معه وسخطه على الإلّه الأكبر .

كما يرسم يوربيديس شخصية «ميديا» ويدينها بالشرّ فى ردّ فعلها العنيف على خيانة زوجها لها بالزواج من غيرها . فقد قتلت أطفالها ، وأطعمت زوجها من لحومهم ! ثم قتلته ، وكانت تمارس السحر . وتكاد تكون نموذجا فريداً فى المسرح الإغريقى .

كما لم تعرف الشخصية الشريرة طريقها إلى المسرح الرومانى ، الذى لم يكن – فى أفضل حالاته – إلا تقليدا فجا فى أغلب الحالات للمسرح الإغريقى ؛ فقد كانت مسرحياته «خالية من سمو الإحساس اليونانى ، وليس فيها أثارة من الإخلاص أو الصدق ، وتقضى على الشعر فيها زخارفها البيانية . لقد كانت مآسى نضب فيها معين الحياة ، ولم تكن الشخصيات الروائية إلا أدوات لحمل الأفكار الأخلاقية ، كما كان الفعل Action فيها عنيفا والنظم موضوعا بما لا يوائم حاجيات الإلقاء الخطابى المبالغ فيه»[1] .

---

(١) شلدون تشينى ، تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف عام ، ترجمة درينى خشبة ، مكتبة الآداب ، القاهرة د . ت ، ص ٩٨ .

وكان المسرح الكلاسى الفرنسى يقوم على فكرة التوازن الدقيق فى الصراع بين الإرادات الإنسانية ، أو بين دوافع الصراع فى النفس الإنسانية الواحدة . ففى مسرحية «برنيس» لراسين – مثلا – «يتضمن الموقف صراعا بين الحب وبين الواجب المعقول لكل من الشخوص الملكية الثلاثة ؛ فواجب أنتيوخوس إخفاء حبه للملكة وإنكاره إلى أن يتغير قلبها وقلب تيتوس ، وواجب تيتوس أن يضحى بحبه لبيرينيس من أجل واجبه نحو روما إلى أن يرق له قلب مجلس الشيوخ ، وواجب بيرينيس أن تجمد حبها لتيتوس ، أولا من أجل كرامتها وثانيا من أجل احترامها لواجب تيتوس الذى يقضى به العقل»[1] . ولأن الحقائق فى المسرحية الكلاسية لا تتغير لكنها – فقط – تنتقل ، والمبادىء لا تتحول»[2] ، فإن النتيجة المأسوية تكون حتمية ؛ «فإذا علمنا أن قلب بيرينيس لم يتحول ، وأن مجلس الشيوخ لا يرق ، وحينما تستجمع جميع الوقائع وترتاد جميع الاحتمالات ، يفترق المحبان إلى الأبد ، امتثالا منهما كل لواجبه الحزين»[3] .

مثل هذا المسرح لا يحتاج إلى الشخصية الشريرة لتكون شخصية أساسية ، لأن صراعه لا يقوم على المؤامرة – أو الصراع الخارجى – قدر اعتماده على الصراع الداخلى فى النفس الإنسانية فى الاختيار بين مجالات عدة للاختيار ، أبرزها العاطفة والواجب .

لكننا ، مع هذا ، لا نعدم أن نجد شخصية شريرة هنا أو هناك فى المسرح الكلاسى . ففى مسرحية راسين « رودوجون ، أميرة البارثيين » تلعب كليوباترا هذا الدور . فحين يتزوج زوج كليوباترا من رودوجون ، ابنة ملك البارثيين ، تشن عليه زوجته حرباً تفوز فيها وتقتله ، وتغرى أحد ولديها أن يتزوج برودوجون على أن يقتلها ، فيرفضان ، فتقتل أحدهما ، ثم تحاول قتل الآخر لكنه يتنبه إلى المؤامرة ،

---

(١) فرنسيس فرجسون ، فكرة المسرح ، ترجمة جلال العشرى ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ١١١

(٢) السابق ، ص ١١٢

(٣) السابق ، ص ١١١ .

فتقتل كليوباترا نفسها بتناول كاس السم نفسه[١] . ولكن هذه الشخصية نموذج نادر - إلى حد كبير - فى المسرح الكلاسى .

فلم يكن بالمسرح حاجة إلى الشخصية الشريرة قبل ظهور المسرحيات الأخلاقية Moralities ومسرحيات الأسرار Mystery plays ومسرحيات الخوارق (أو المعجزات) Miracle plays . ففى هذه المسرحيات لعبت الشياطين دورا حيويا . هذا الدور - ببساطة - هو الدور الدينى المقدر للشيطان فى قصة الخلق ؛ إنه يحاول دائباً أن يدفع الإنسان إلى طريق المعصية والهلاك ؛ يغريه بالشهوة ، ويستثير فيه الغضب ، ويوقعه فى الكفر والإلحاد[٢] .

ومالبثت هذه المسرحيات أن داخلتها عناصر دنيوية تحاول أن تجد لها مكاناً بين الموضوعات الدينية ، ومالبث الشيطان أيضاً أن تحول - بين يدى المخرجين الشعبيين - إلى شخصية هزلية مضحكة ، يسخر منها الناس أكثر مما يخافونها ، فأصبحت هذه الشخصية من أحب شخصيات المسرحيات الدينية فى العصور الوسطى[٣] . ثم كان ضروريا - لا سيما فى المسرحيات التى تأخذ موضوعات الكتاب المقدس - أن تظهر الشخصيات الأخرى التى نص الكتاب المقدس على أنها شريرة ، كامرأة نوح ، وفرعون مصر ، واليهود المعاندين ، وسالومى ، وغيرهم ، كما أنها جالت فى التراث الشعبى المرتبط بالتراث الدينى . وقد رأينا - فى الفصل الأول - أن هذا المسرح قدم أسطورة الرجل الذى باع روحه للشيطان ، التى كانت أساساً لحكاية فاوست الأسطورية . كما قدم شخصيات السحرة والمشعوذين .

وكانت المسرحية الأخلاقية هى الخطوة الأخيرة فى تحول هذا المسرح الدينى إلى مسرح دنيوى إنسانى خالص . وفى كتابة هذه المسرحية يحرص مؤلفها أن يقترب بها

---

(١) انظر : د محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث ، الأنجلو المصرية ، ١٩٦٤ ، ص ٥٨٩ هامش ٣ .

(٢) تشينى ، السابق ، ص ٢٢٤ ، ٢٢٥ . وراجع ما كتبه الارديس نيكول فى : المسرحية العالمية ، جـ١ ، ترجمة عثمان نوية ، الأنجلو المصرية د.ت ، تحت عنوان المسرحية الدينية والدنيوية خلال العصور الوسطى ، ص ١٩٩ وما بعدها .

(٣) تشينى ، ٢٢٤ ، ٢٢٦ .

من العطاء الشعرى ، وأما شخصياتها فتبدو تجريدية ، « والمشروع الرئيسى للمسرحية ، أو النظال - ونادراً مايكون نضالاً مسرحياً حقاً - يكون بين نزعات الخير والشر فى نفس الإنسان ، أو بين الخير والشر (الله والشيطان) من أجل الإنسان »[1] .

٢

وعلى ذلك النحو - وفى إطار التطور الذى طرأ على المسرح الدينى - فى العصور الوسطى - تغيرت بعض النماذج الشريرة والموضوعات التى عاشت بعد ذلك ، وكانت أساساً انطلق منه كتاب عباقرة لتخليد تلك النماذج والموضوعات .

وكان لمأساة الانتقام Revenge Tragedy التى عرفها عصر النهضة الأوربية دورها الكبير فى إعطاء أهمية أكبر لدور الشخصية الشريرة فى كل من أسبانيا وانجلترا . وعادة ما تقوم على انتقام الولد لمقتل أبيه ، أو انتقام الوالد من قتلة ابنه ، أو الانتقام للعرض والشرف . . الخ . ومن المؤكد أنها روجت لعناصر قوامها ظهور الأشباح ، والمقابر ، ومسافحة ذوى القربى ، والجنون ، والتآمر ، والزنا والاغتصاب ، وغير ذلك مما يتصل بعملية الموت بالقتل ، أو بالانتحار ، أو بالحرق ، أو بالتسمم . ولعل أبرز أمثلتها العالية - فنماذجها تجل عن الحصر - مسرحية « هملت » لشيكسبير ، و « تيتوس أندرينكوس » له أيضاً ، و « المأساة الأسبانية » لتوماس كيد و « يهودى مالطة » لمارلو وغيرها . بل يجعل بعض الدارسين من « أورستيا » إسخيلوس من هذا النوع ، وكثيراً من مسرحيات سنيكا[2] .

أصبحت الشخصية الشريرة - فى مأساة الانتقام - ذات دور مهم ، وتحولت إلى البشرية ، بعد أن كان الشيطان يلعب دور الشرير دائماً فى مسرح العصور الوسطى

---

(١) تشينى ، السابق ، ص ٢٥٣ .

(٢) اعتمدت فى هذه الفقرة على مادة Revenge Tragedy فى Cuddon Op. cit. ومادة مأساة الانتقام فى : د إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار الشعب ١٩٧١ .

الدينى . ومن التعديلات المهمة أيضاً أن الشخصية الأساسية - أو الرئيسية Pro-tagonist كـانت- فى كثير من مآسى الانتقام - شريرة .

وشيكسبير لم يشارك بشخصياته الشريرة فى كتابة مأساة الانتقام فحسب ، بل ربما كان أكثر كتاب المسرح الذين رسموا معالم الشخصية الشريرة ، وفى تنوع عجيب . وأشهر نماذجه الشريرة شخصية ياجو فى « عطيل » ، وإدموند فى « الملك لير » وشخصية ريتشارد الثالث (دوق جلوستر) فى المسرحية التى تحمل اسمه ، وتدور المسرحية كلها حول « رجل واحد ، وما شخصية ريتشارد إلا شخصية شيطان تجسد ، لا نجد فينا عطفاً عليه واهتماما به إلا لبروز شروره ولمحات فكاهته الساخرة ، وذلك القطع فى درع دناءته ، الذى يؤدى إلى تحطيم ثقته بنفسه ويسحقه فى النهاية »[1] ، وشخصية هارون Aaron[2] الشيطانية فى مسرحية تيتوس أندرنيكوس ، الذى يدبر لأعمال اغتصاب وقتل وتشويه واتهام للأبرياء ، متباهياً بها ، ونادما أنها لم تكن أكثر من هذا بكثير ! ثم النموذج اليهودى فى شخصية شيلوك فى « تاجر البندقية » .

أما العمل الذى قد يثير بعض الجدل بين أعمال شيكسبير - فيما يخص هذا البحث - فهو « مكبث » . إن أول مايصادفنا فى هذه المسرحية شخصيات الساحرات Witches (أو نسوة القدر ، كما ينقلها جبرا إبراهيم جبرا فى ترجمته للمسرحية)[3] ، وكونهن شريرات لا جدال فيه لأن بينهن وبين الشيطان صلة وثيقة[4] . ولكن شخصيتى مكبث وزوجته تحتملان هذا الجدل ، وقد استخدمت فى

---

(١) الارديس نيكول ، المسرحية العالمية جـ ٢ ، ترجمة د. محمود حامد شوكت ، الأنجلو المصرية د . ت ، ص ٣٦ ، ٣٧ . وللدكتور عبد القادر القط رأى يشارك فيه نيكول ؛ انظر مقدمته لترجمته لمسرحية ريتشارد الثالث فى مشروع جامعة الدول العربية لترجمة مسرحيات شيكسبير ، جـ ٣ ، دار المعارف ١٩٥٩ ، ص ١٣٠ .

(٢) تنقل صفية ربيع الاسم إلى هارون ، لأن الرجل مغربى ، انظر ترجمتها للمسرحية ، السابق ، جـ ٢ .

(٣) نشرتها سلسلة من المسرح العالمى ، الكويت ، ١٩٨٠ .

(٤) انظر مقدمة كينيث ميوار التى ترجمها جبرا مع المسرحية ، ص ٤١ .

وصفهما عبارات توحى بأفكار متناقضة . ولكن شخصية ليدى مكبث شريرة : توحى إلى زوجها ارتكاب الجريمة وتخطط له ولا تدع له فرصة للتراجع فى تنفيذها منذ سمعت نبوءة الساحرات لمكبث ، وهى نبوءة صادفت هوى عميقا فى نفسها ، كما هو واضح . وهى ـ فى هذا كله – كانت مدفوعة بطموحها وحبها لزوجها - فيما يبدو ثم تهاوت بعد ذلك تحت وقر هذه الجريمة نفسها وسيطرت عليها رغبة لا تقاوم فى التخلص من جريمتها وجريمة زوجها فأصابها الجنون ثم الموت أو أنها انتحرت[1] .

إن هذه الشخصية – شخصية ليدى مكبث – يمكن أن ترتبط بشخصيات نسائية فى مسرح شيكسبير ، كتامورا ملكة القوط فى « تيتوس أندرينكوس » وهى نموذج من نماذج شيكسبير النسائية الشريرة ؛ فبالرغم من أن شكسبير يحاول – فى البداية – أن يسوغ تصرفاتها لا يستطيع ذلك إزاء ماتبديه من قسوة باردة وشهوانية متهالكة وخديعة ودس لزوجها الإمبراطور وقومه ، ويمكن رد تصرفاتها فى سهولة إلى إلهات الجنس الدمويات فى الديانات الأسطورية ، خصوصاً أنه يشبهها فى المسرحية بالملكة الإلهة سميراميس . وقريب من هذه الشخصيات أيضا – وإن لم تتحول إلى نموذج كامل للشر– شخصية كليوباترا فى « أنطونيو وكليو باترا » . ولا يشك أحد فى أن ابنتى لير – جونريل وريجان – شخصيتان شريرتان بما تحملان من قسوة وجحود .

ومكبث يمكن أن يوصف ـــ بسبب اندفاعه فى اغتصاب العرش والقتل والقسوة ـــ بأنه شرير . لا أنه يرمى إلى الخير ـــ وإن كان خيرا ضيق الأفق ـــ من وراء جريمته الأولى ، جريمة قتل دونكان ، وهذا دافع إنسانى - بالرغم من أننا قد ندينه . « فالعالم يتألف من كائنات بشرية بعيدة عن الكمال ، جاهلة ، فى الأغلب بذواتها ، ولا تعرف (رغم ما تكرر فى سمعها) الطريق إلى السعادة . فإذا اقترفت شرا ، فما ذلك إلا لأنها تأمل أن تتجنب شرا آخر ، يبدو لها آنيا أنه أسوأ ، أو تحصل على خير آخر ، يبدو لها جذاباً لأنه ليس فى حوزتها . إن السبب المباشر فى الخطيئة ، كما يفسر توما الإكوينى ، هو (التمسك بخير متغير . .) »[2] هذا الخير هو الحصول

(١) يذهب برادلى إلى أن طبيعة ليدى مكبث عصية على الندم ، وأنها لابد أن تكون انتحرت . انظر : أ . س . برادلى ، التراجيديا الشيكسبيرية ، ترجمة حنا إلياس ، دار الفكر العربى ، القاهرة د . ت ، جـ ٢/ ٦٤ ، ٦٦ .

(٢) ميوار ، السابق ، ص ٣٥ .

على التاج ، بدافع من طموح جامح يغذيه إلحاح زوجته ، وتخطيطها المتقن للجريمة . أما جرائمه الأخرى المتتالية فدافعها الأساسى الخوف ، أو الشك الذى ولدته الجريمة ، أو الدفاع عن الذات ، أو حتى الهرب من مشاعر الندم الممضة[1] . إنه ينطلق فى سلسلة جرائمه « بألم وعلى مضض » ، كأنما هى واجب مريع (كما يقول برادلى) . فمخاوفه تجعله إنسانيا ، وفى هذا دليل على أنه بشر ، وأنه ليس بالوحش الذى تتصوره رعاياه المضطهدة»[2] . مكبث إذن ، عنده ليس شريرا ، وإلا اختل ميزان المأساة بين يدى شيكسبير ، وإنما قصته « قصة رجل نبيل باسل ينتهى إلى اللعنة وعذاب الجحيم ، تقدم لنا على نحو يثير فينا الشفقة والرعب[3] غير أن هذا الدفاع الحارّ لا يسوّغ اندفاعه فى القتل ، لا لسبب إلا تثبيت أقدامه فى العرش ، أو حتى للقتل نفسه ، وشعوره بفقدان الأمان ، بل العبثية !

ولئن كان المصدر الأساسى لشيكسبير فى مسرحياته التاريخ وأحداثه وشخصياته ، فقد استعان معاصره الفذ كريستوفر مارلو بالتراث الشعبى فى مسرحيتين كان لهما أثر كبير فى إرساء ملامح نموذجين من أهم نماذج الأشرار فى الأدب المسرحى ، هما مسرحية « يهودى مالطة The Jew of Malta » (١٥٨٩) ومسرحية التاريخ المأسوى للدكتور فاوستوس The Tragical History of Dr. Faust[4] (١٥٩٢) ، معتمداً فى الأولى على الحكايات الأسطورية عن اليهودى التائه وعلى التصورات الشعبية عن الأقلية اليهودية فى أوربا فى ذلك الحين . واعتمد فى الثانية على التاريخ الأسطورى للدكتور فاوست مختلطا بالحكايات الأسطورية الشائعة عن الرجل الذى باع روحه للشيطان ، والتى نجدها فى مسرحية كالديرون « الساحر صانع الأعاجيب » عن القديس سيبريان الأنطاكى ، وفى مسرحية للكاتب الفرنسى روتيبوف عن صلاح الدين الأيوبى يصوره فيها حاملا الملامح نفسها .

لقد كان لهاتين المسرحيتين أثر كبير – فيما يخص موضوع هذا البحث – كما

---

(١) انظر برادلى ، السابق ، ٢/١٤٣ ، ١٤٤ .
(٢) ميوار ، السابق ، ص ٣٨ ، وبرادلى ٢/١٤١ ، ١٤٢ .
(٣) ميوار ، السابق ، ص ٤٠
(٤) ترجمها إلى العربية نظمى خليل تحت عنوان مأساة الدكتور فوستس ، روائع المسرح العالمى ، ٢٥ ، وزارة الثقافة ، القاهرة د . ت .

سنرى[1] ، ولكن يهمنا – هنا – أن نشير إلى أنها كانت المرة الأولى التى تتحول فيها شخصية فاوست من شخصية غائمة تتأرجح بين التاريخ والأسطورة إلى شخصية أدبية لها دوافعها النفسية المفهومة والمسوغة تحمل بذرة نموذج أدبى فذ بلغه جوته بعد ذلك . كما كانت شخصية باراباس فى « يهودى مالطة » – مع شخصية شايلوك فى « تاجر البندقية» لمعاصره شيكسبير – إيذانا بتبلور الملامح الفنية للنموذج اليهودى الماكيافيلى فى الأدب العالمى .

وكان كتاب ماكيافيلى ، السياسى الإيطالى الشهير ، قد ظهر فى عام ١٥٣٢ (كتب ١٥١٣) وشاع ما فيه من آراء ، تحولت فى أذهان الناس إلى مجموعة من السمات التى تطبع نماذج من البشر أطلقوا عليها وصف الماكيافيلية . وعلى أساس من المبدأ العام الذى التصق بأذهان الناس من المبادىء الماكيافيلية ، وهو مبدأ أن الغاية تسوغ الوسيلة ، بنيت هذه الملامح : القسوة الشديدة أو الخضوع المذل ، والظهور – مجرد الظهور – بمظهر التقوى ، واستغلال الناس فى المآرب الخاصة ، والكرم الفياض أحيانا أو البخل الشديد فى أحيان أخرى ، والتنكر للأصدقاء ، والروح التآمرية ، واستغلال المواقف إلى أقصى درجة ممكنة ، والاستهانة بالمبادىء والمثل ، والدين ، وكل ما من شأنه أن يوقف حرية الانطلاق إلى الهدف الذى تسعى إليه الشخصية الماكيافيلية . إنها شخصية متلونة قُلّب ، غادرة ، متآمرة ، بلا مبادىء أو ضمير . ثم اختلطت هذه الملامح بالنماذج التراثية التى وجدت مكانها فى الأدب العالمى فأخرجت نماذج من أمثال شايلوك وريتشارد الثالث وباراباس وغيرها .

ولعل اللافت هنا أن المسرح الإليزابيثى ، الذى شهد إبداع كل من مارلو وشيكسبير ، وضع اللمسات النهائية لنماذج عدة شريرة ، وانتقل بها من مجالها الأصلى فى التراث الشعبى أو الأسطورى أو التاريخى ، إلى آفاق النماذج الأدبية العليا لتصبح – فيما بعد – طيعة لمحاكاة الأدباء وعصيه عليها فى الوقت نفسه ؛ طيعة لأن ملامحها استقرت وتحددت – إلى حد كبير – وأصبحت نماذج أدبية يصح البدء

---

(١) سنتناول هاتين المسرحيتين وشخصياتهما الشريرة بالتفصيل فى الباب الثانى من هذا البحث .

منها ، وعصية لأنها رسمت بدقة وإبداع يجعل من محاكاتها شركا لا يتخطاه إلا المبدع القادر المتمرس .

وشارك المسرح الأسبانى - بعد هذه الفترة بقليل - بنموذج من أهم النماذج الشريرة فى الأدب العالمى هى شخصية دون جوان ، التى كان أول ظهورها فى مسرحية « ساخر إشبيلية » (١٦٣٠ م) لترسو دى مولينا «وهى مسرحية صورت هذا الفاسق الأسطورى على المسرح لأول مرة . ومع أن حوادث هذه المسرحية أتت مفككة مضطربة التصوير ، إلا أن المؤلف استطاع أن يصور آثما يسحرنا بما له من جرأة وفتنة ، ولا ريب أننا نقر مايصيبه فى النهاية من عقاب ، ولكننا قبل ذلك نقع فى أسر صاحبنا بما فيه من نذالة مسرفة ، وشخصية ساحرة »(١) . وقد انتقلت هذه الشخصية من أسبانيا إلى فرنسا ، عن طريق إيطاليا(٢) ، وتناولها موليير فى مسرحيته الشهيرة « دون جوان » (١٦٦٥ م) فاكتمل النموذج على يديه . وتناوله - بعد موليير - جولدونى ، ودوما الأب ، وظهر فى الفصل الثالث من مسرحية شو «الإنسان والإنسان الأعلى » المعنون « دون جوان فى الجحيم » ، وماكس فريش فى مسرحية « دون جوان أو عاشق الهندسة »(٣) . . وغيرها من المسرحيات والأفلام السينمائية والأوبرات . ودون جوان هو الوجه الآخر لفاوست ؛ فهو باحث لا يكلّ عن المتعة الجسدية ، ينتقل من امرأة إلى أخرى دون أن يقرّ له قرار ، ويبحث عن مغامرة جديدة إن لم تتح له هربا من الملل . إنه يبدأ - فيما يبدو - باحثا عن « مثال » للجمال والحب ، لا يقع عليه أبدا ، وينتهى وقد انغمس فى المتعة الحسية لذاتها لا يشبع منها ولا يكف عن مطاردتها . إن شخصية دون جوان تحمل مشابه واضحة من النموذج الذى يمثله الإله الإغريقى الأكبر زيوس ، الذى كان لا يكف عن مطاردة الفاتنات من الإنس والحوريات اللائى يَصْلَيْنَ من غيرة زوجته « هيرا » صنوف العذاب . ويبدو أن زيوس نفسه وديونيسوس (وربما أوزيريس) - فى هذا

(١) ألارديس نيكول ، السابق ١/٣٦٥

(2) J. W. Smeed, Faust in Literature, P. 162.

(٣) انظر مادة Don Juan فى :

John Russell Taylor, A Dictionary of the Theatre, Penguin Books, (London, 1976).

الجانب - كانوا الوجه الآخر لربات الحب الدمويات اللائى أشير إليهن من قبل .

وظل المسرح فى عصر شيكسبير وبعده - فى القرنين السادس عشر والسابع عشر - على اتصال قوى وثيق بتقاليد مسرح العصور الوسطى ، الدينى والشعبى ، الذى ولدت الشخصية الشريرة - فنيا أو قريبا من الفنية - على خشبته ، حتى أن كتّاب أسبانيا فى هذه الفترة ، لوب دى فيجا وكالديرون وترسو دى مولينا كتبوا مسرحيات دينية وأخلاقية[١] . إن المسرحية لم تكن تهتم مطلقا بإثارة الإحساس الفاجع ، « إلا أنها تهتم بتصوير الصراع الأبدى بين الخير والشر ، وقد صورت ، من الناحية التطبيقية ، صورة بدائية لم تخل من تأثير بعيد المدى للصراع الداخلى فى الإنسان بين هاتين القوتين ، وانتصر الخير فى النهاية ، وربما أتت هذه النهاية فى ختام كل مسرحية ، وحدث ذلك فى معظم الحالات بحيث كانت المسرحية الدينية الأخلاقية يصور جوهرها الشر الناشب أظفاره فى ميدان الأبدية »[٢] . وشارك هذه الوظيفة الجمالية للمسرحية الخلقية فلسفة أخلاقية تنظر إلى المأساة بوصفها قصة رسالتها كانت « تصوير أباطيل السعادة الدنيوية ، والتحذير من تقلب الحظ »[٣] .

ولقد كان لكل من مارلو وشكسبير - مع تأثرهما بهذا - بصماته التى دفعت المسرحية دفعة قوية . فمارلو كسر قاعدة أن يكون بطل المأساة ملكا ، ولهذا لم يولد تيمورلنك ملكا ، وإنما صار ملكا ، وكذلك فاوست ، الذى لم يصبح ملكا مطلقا . وهكذا دفع الناس إلى أن يستبدلوا بالإدراك الخارجى أو المادى لجوهر المأساة الفهم الروحى أو الباطن لها[٤] . كما أن مارلو وشيكسبير معا جمعا بين عناصر المأساة وعناصر المسرحية الأخلاقية فى وحدة واحدة[٥] ، فكان الصراع - فى العدد الأكبر من مسرحياتهما - يدور بين الخير والشر فى نفس البطل ، أو بين قوى خيرة وقوى شريرة فى مجتمع المسرحية . إن الإنجاز الأكبر لهذه الفترة - فيما يخص موضوع هذا البحث - هو تحول الشخصية الشريرة من الاقتصار على شخصية الشيطان وحدها ،

---

(١) راجع ماكتبه نيكول عن المسرح الأسبانى فى السابق ، ١ / ٣١٠ ومابعدها .
(٢) نيكول ، السابق ، ٢ / ٤٠ ، ٤١ .
(٣) السابق ، ٢ / ٤٠ .
(٤) السابق ، ٤٣ .
(٥) السابق ، نفسه .

وتحولها إلى شخصية بشرية خالصة .

٣

كان القرن الثامن عشر عصر زلزلة فى القيم ، الخلقية والاجتماعية والسياسية على السواء . فقد شهد هذا القرن الثورة الفرنسية ، واستقلال أمريكا ، ونزعات قومية قوية تتجه إلى التحرر . كما شهد هذا القرن أيضاً - بعد أن شهد القرن السابق نشأة الطبقة البرجوازية وقوتها - مطالبة الطبقة العاملة الملحة بحقها فى المشاركة فى الحياة العامة للمجتمع(١) . الأمر الذى دفع بالمسرح إلى المقدمة ، لا ليكون المنبر الكلاسى المعتاد ولكن ليعبر عن هذا الجمهور الجديد من البرجوازيين والعمال .

وكانت الرومانسية - فنيا - ثورة على كل القواعد الكلاسية الفنية ، بدءا من الوحدات الثلاث - المنسوبة إلى أرسطو - إلى اختيار الشخصيات والموضوعات والوسائل الفنية لتقديمها . وكان اكتشاف شيكسبير وترجمته فى القارة الأوربية عاملا من أهم العوامل الثورية فى الحركة الرومانسية . وأدت هذه الثورة - فى مجال المسرح - إلى نشأة « الدراما البرجوازية » ، المكتوبة نثرا ، والتى تختار موضوعاتها -فى الغالب- من التاريخ المعاصر وهجر الموضوعات اليونانية والرومانية ، وتهتم بالألوان المحلية والعادات والعلاقات الاجتماعية . ويمكن الإشارة إلى كل من لسنج وجوته وشيلر فى ألمانيا ، وفيكتور هيجو فى فرنسا بوصفهم ممثلين لهذا الاتجاه .

فلسنج اهتم - فى الغالب - بالموضوعات القومية ولفت النظر إلى ضرورة معالجتها فى المسرح ، كما اهتم بمتابعة حركة المسرح فى عصره وتسديد خطاه عن طريق مقالاته النقدية . ولكن مسرحه - كمسرح جوته وشيلر أيضا - أثقلته الفلسفة وقتلت فيه روح الطبيعة(٢) . وأعاد جوته معالجة موضوع فاوست من جديد ، فخرج آية فنية جذبت عدداً كبيراً من الكتاب لمحاكاتها أو مناقضتها أو استكمالها أو - على الأقل - استغلال الموضوع من جديد .

---

(١) السابق ، ٣/١٨ ، ١٩ .
ود . محمد غنيمى هلال ، الرومانتيكية ، نهضة مصر ١٩٧١ ، ص ٢٣ ومابعدها .
(٢) الطريف أن الرأى لجوته فى مسرح شيلر ، لكن نيكول يرى أن الرأى ينطبق على الجميع ؛ انظر السابق ، ٣/٢٦ .

أما شيلر فقد استبدت بمسرحه الأفكار« فالرغبة فى تدعيم فكرة ما - والعزم على مقاومة الاضطهاد ومعارضه الطغيان والاستبداد - يدفع الكاتب إلى تقسيم شخوصه إلى صنفين متباينين : الأخيار والأشرار ، فتضيع بهذا الدقة فى رسم الشخوص وتنتشر بين ثنايا مشاهد المسرحية الرغبة فى الوعظ »[1] . وإذا اتخذنا من مسرحيته « اللصوص » (١٧٨٢ م) مثالا لوجدنا أن بطلها النبيل رئيس عصابة من اللصوص يأخذ من الذين يثرون ظلما ليعطى الفقراء ، ونجد الأب الذى ينخدع بدسائس ابنه الآخر ، والمحبة الوفية التى تلقى الأَمَرَّيْن من جراء وفائها ، وفى مواجهة هؤلاء جميعا يقف الأخ الماكيافيلى الذى يدس لأخيه عند أبيه حتى يلعنه ، ولا يكف مضايقاته عن ابنة عمه الوفية لأخيه ، وفى النهاية يسجن أباه فى برج مهجور بلا طعام حتى يتسنى له الاستيلاء على أملاكه . وفى نهاية المسرحية يعرف الأب أن ابنه قاطع طريق فيموت ، وتعفو الحبيبة عن حبيبها اللص ، لكنها تسأله أن يقتلها فيفعل . إذ ذاك يعرف كارل مور - البطل - أن كل ماقام به عبث ، وأنه لا يمكن إصلاح العالم بالفظائع ، ولا يحافظ على القوانين بالفوضى[2] .

لقد أراد شلر أن يطلق ما تفيض به نفسه - ونفس العصر كله - من الثورة طلباً للحرية . ولكن ، بالرغم من أن بطله بدأ بقوله : « . . لكم كان جنونا منى أن أريد العودة إلى قفصى ! إن روحى متعطشة للعمل ، وأطمح إلى الحرية بكل نفس من أنفاسى ! أيها القتلة ، أيها اللصوص ! هذه الكلمة وحدها تكفى لوضع القانون تحت أقدامى . . » - فإنه ينتهى بالندم ويسلم نفسه للعدالة ، لأن الفوضى لا تحافظ على القانون ، والتدمير لا يصلح العالم[3] .

وكان لهذه المسرحية أثر واسع فى عصرها ؛ إذ فتنت الشباب الألمانى وأقاموا لها مهرجانا سنويا تمثل فيه ، وما تزال ، وأزعجرت حكام ألمانيا . وفى فرنسا الثورة استقلبت استقبالاً هستيرياً ، وأضيف اسم شيلر إلى قائمة أبطال الجمهورية الأولى[4] .

---

(١) نيكول ، السابق ، ٣/٤٥ .

(٢) راجع المسرحية بترجمة د . عبد الرحمن بدوى ، من المسرح العالمى ، الكويت ١٩٨١ .

(٣) مقدمة د . عبد الرحمن بدوى للسابق ، ص ٢٢ .

(٤) د . على الراعى : **مسرح الدم والدموع** ، دراسة فى الميلودراما المصرية والعالمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ ، ص ٢٣ .

أما فيكتور هيجو فقد اهتم بالتنظير لهذه الحركة - فى مقدمة مسرحيته «كرومويل» (١٨٢٧ م) - وجاءت مسرحياته تحمل السمات نفسها تقريبا . وفى نطاق هذا البحث ، لو أخذنا مسرحيته «روى بلاس» مثلا لوجدنا شخصية دون سالوست تقوم بدور المغوى والمتآمر والمستغل لبلاس استغلالا يشبه ما كان بين الشيطان وفاوست . ويقتله روى بلاس فى النهاية - حين يفضح أصله الوضيع - ثم يقتل نفسه .

وكانت «اللصوص» واحدة من عدة مسرحيات ظهرت فى هذا العصر - منها مسرحية هوراس ولبول «قصر أوترانتو»[١] - وأرست مع كتابات روسو وسقوط الباستيل وإعلان الجمعية الوطنية فى ١٩ يناير ١٧٩١ م حق كل مواطن فرنسى فى إنشاء المسارح ، قواعد المسرحية الميلودرامية[٢] . فروسو وضع فى «إميل » و«هيلويزة الجديدة» بعضا من التقاليد الرئيسية لفن الميلودراما : تقسيم الشخصيات إلى خيرة صرف وشريرة صرف ، تجسيد الفضيلة فى الفقر والبساطة ، وتمثيل الرذيلة فى المركز الاجتماعى المرموق والثقافة ، ثم إغراق العقل فى العاطفة ، وفيض الدموع[٣] . وأبرز من كتب الميلودراما كان الألمانى كوتزيبيو (١٧٦١ - ١٨١٩ م) ، الذى انتقل من الموضوعات التاريخية المستوحاة من العصور الوسطى ، إلى الموضوعات الإنسانية بتأثير الفلاسفة الفرنسيين ، إلى موضوعات اجتماعية عائلية مألوفة ، وكان غزير الإنتاج (٨٩ مسرحية فى مصادر أو ٢١٨ فى مصادر أخرى) بارعا فى خلق التأثيرات المسرحية ، لا يتوانى عن التضحية بالكثير من أجل خلقها[٤] .

أما نجم الميلودراما اللامع فكان الكاتب الفرنسى جيلبرت دى بيكسيريكور (١٧٧٣ - ١٨٤٤ م) ، الذى استغل القصص الشعبية فى كثير من حبكات مسرحياته ، كما اعتمد أيضا على موضوعات تاريخية واجتماعية .

والميلودراما فجرت - على ساحة النقد - خلافا عنيفا فى تقدير قيمتها ، منذ أن

---

(١) د . على الراعى ، السابق ، ص ٢٤

(٢) السابق ، ص ٢٤ - ٢٦ .

(٣) السابق ، ص ٢٦ .

(٤) نيكول ، السابق ، ٣/٥٤ . ود . الراعى ، السابق ، ص ٣١ .

نشأت وإلى اليوم[1] . فهى - فى تعريف نيكول - مسرحية شعبية بحبكة مسرحية جادة مثيرة تتخللها مشاهد فكاهية وتصحبها الموسيقى التصويرية ، وفى مثل هذا الإنتاج لا يصبو الكاتب إلى التعمق فى الهدف الفلسفى أو التأنق الأدبى ، ومن ثم تتجه شخوص الميلودراما إلى أن تصبح مجموعة من النماذج الثابتة التى تعرض بطريقة بسيطة واضحة لا لبس فيها ، بينما يتعمد المؤلف السماح للحركة المسرحية أن تطغى على الحوار[2] .

والصراع فى المسرحية الميلودرامية - بناء على هذا - صراع خارجى ، تكثر فيه المفاجآت المثيرة ، والمؤثرات الفاجعة . وتعتمد حبكتها على إطالة مدى انتصار القوى الشريرة على القوى الخيرة ، ولكن النهاية تحمل - دائما - انتصار الخير على الشر أو الفضيلة على الرذيلة .

وعدد د. على الراعى بعضا من النماذج - التى أصبحت جاهزة وثابتة فى أعمال الميلودراما - السائدة فيها ، فقال «حين أفرغت الطبقة الوسطى الميلودراما من محتواها الثورى انصرفت الجماهير إلى قصص الجرائم الفظيعة التى تنشرها الصحف ، وإلى «بطولات» قطاع الطريق القراصنة ، وإلى قصص الشخصيات والموضوعات المرعبة من طواز فرانكنشتين والهولندى الطائر ، بينما وجدت الطبقة الوسطى نفسها مفتونة بشخصيات : المرأة الجميلة القتالة ، والمومس الشريفة ، والمرأة المتسلطة ، سيدة الأقدار ، وميلودرامات الخيانة الزوجية . . إلى آخره»[3] . ويمكن أن تختزل هذه النماذج جميعا - طبقا لتوصيفهم فى الميلودراما - إلى ثلاثة فحسب ، هم البطل والبطلة والشخصية الشريرة . والفصل بين صفاتهم يصبح حادا واضحا . ولتحقيق أكبر تأثير ممكن على المتفرج يرتكز الكاتب الميلودرامى «على قدرته على تجسيد الخوف وصبه فى قالب إنسانى يوحى لنا بأن الإنسان الشرير الذى نراه على المسرح هو (سوبرمان) الشر ـ وليس مجرد شرير»[4] . ولهذا لا تكاد تخلو

---

(١) عرض د. الراعى هذه الآراء فى كتابه السالف الذكر ، ص ٣٦ ومابعدها .
(٢) نيكول ، السابق ، ٣/٥٩ .
(٣) مسرح الدم والدموع ، ٣٠ هامش (١) .
(٤) نفسه ، ص ٥٠ .

جعبته من الحيل والمؤامرات ، ويخلو قلبه من الرحمة أو العطف بله العدل ، ليتيح للكاتب - كما أشرت - إطالة أمد انتصاره حتى قبيل النهاية بقليل حيث ينقلب الحظ ضده فى صورة غالبا ما تأتى مفتعلة أو ضعيفة الإقناع .

وبالرغم من ذلك فلا بد من الإشارة إلى ثورية الميلودراما فى نشأتها وتبنيها لعدد من القضايا الاجتماعية والسياسية ؛ فهاجمت أصحاب المصانع وساعدت فى قضية تحرير العبيد ، وثارت على الظلم والطغيان فى كل صوره . وفى مثل هذه الميلودراما الثورية تحول « السخط والفزع من الشر من إطار الطبيعة البشرية إلى إطار المجتمع . وتحول الأشرار فيها من قتلة وسارقين إلى أصحاب مصانع ظلمة »[1] . وأخلى اللوردات الأشرار من بذرة العصور الوسطى الطريق أمام ملاك الأرض الأشرار ، وأصبحت بطلات المسرحيات فتيات ريفيات أو عاملات أمينات بعد ذلك[2] .

كما ينبغى أن نشير إلى آثار الميلودراما فى أعمال برنارد شو ، وفى أعمال التعبيريين الألمان ؛ « فالتعبيرية الألمانية كانت بحثا عن زى جديد للميلودراما ، ومسرح برشت الملحمى محاولة لاستخدام الميلودراما وعاء للفكر الماركسى ، واستخدم كوكتو وآنوى وجيرودو الأساطير اليونانية استخداما ميلودراميا ، وفى « الحداد يليق بإلكترا » لأونيل »[3] .

استخدمت الميلودراما الشخصية الشريرة إذن استخداما واسعا ، وأصبحت فيها شخصية أساسية لا غناء عنها . لكنها حولتها إلى مجموعة من الأنماط الشريرة الجامدة ، التى لا يلبث المتلقى حين يصادفها أن يتوقع الخطوة التالية فى تصرفها ، وأن يحدس مجموعة السمات التى تحملها ، والنهاية التى ستلقاها .

---

(١) د. على الراعى ، السابق ، ص ٤٧ .
(٢) نيكول ، السابق ، ٩٧/٣ .
(٣) د. على الراعى ، السابق ، ص ٥٢ ، ٥٣ .

٤

غير أن الميلودراما نفسها كانت الرحم الذى تخلقت فيه المسرحية الواقعية ــ باتجاهاتها المتشعبة ، من الميلودراما الواقعية ، إلى الواقعية المختلطة بالرومانسية إلى الطبيعية ــ بأقلام كتاب من أمثال هبل فى ألمانيا ، وألكسندر ديما الابن وإميل زولا فى فرنسا . فديما كان يركز جل همه على البيئة الاجتماعية للمسرحية لا الشخصية[١] . وتنشأ المأساة عند هبل عندما يحاول الفرد وضع إرادته فى موقف متعارض مع المجتمع ؛ فالفرد مهما علت منزلته وبلغ من النبل والعدالة ينبغى أن يخضع للمجتمع فى كل الظروف ، بوصف المجتمع والدولة ، التى هى تعبير شكلى لازم له ، يمثلان الإنسانية برمتها ، فى حين لا يمثل الفرد إلا مرحلة واحدة من مراحلها[٢] . أما زولا فاهتم أساسا بتصوير الحياة الواقعية بدقة تكاد تكون فوتوغرافية[٣] ، وحتم أن تشف الأحداث المسرحية عما انتهى إليه العلم الحديث – آنئذ – وبخاصة فى علوم الوارثة والبيئة[٤] . ويجعل زولا وظيفة المسرحية الغوص فى الواقع بتصوير ما يجرى فيه من شر ، والكشف عن جوانبه البغيضة العينية[٥] . وتحققت هذه الدعوة فى مسرحية كمسرحية «الغربان» لهنرى بك ، ثم استفاد منها أوسع استفادة الكاتب السويدى أوجست سترندبرج فى مسرحيات كـ «الأب» و«الآنسة جوليا» وغيرهما .

ونضج المسرح الواقعى بعد ذلك على أيدى أعظم كتابه : هنريك إبسن وتشيكوف . وما كان هذا المسرح الواقعى بحاجة إلى الشخصية الشريرة ، لأنه ألقى عبء الشر فى الحياة كلها على عوامل التربية الأسرية والاستعداد الفردى والعوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية . ولم يلجأ المسرح الواقعى إلى استخدام الشخصية الشريرة إلا فى مرحلة تالية – بعد إبسن وتشيكوف – حين نشأت الواقعية الاشتراكية ، لتجعل من أصحاب الأعمال الرأسماليين ومن الإقطاعيين شخصيات شريرة ، فى مقابل الأبطال من العمال والفلاحين . واستخدمت الواقعية الاشتراكية

---

(١) نيكول ، ٣/١٦٠ .
(٢) السابق ، ص ١٧٣ ، ١٧٤ .
(٣) السابق ، ص ١٧٧ .
(٤) د. محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث ، ص ٥٩٥ .
(٥) السابق ، ص ٦١٠ .

فى البلدان المستعمرة ، لتجعل الاستعماريين والقوى الوطنية المتعاونة معهم شخصيات شريرة .

ووجدت الشخصية الشريرة مكانا لها فى المسرح الملحمى ، الذى ارتبط باسم الكاتب الألمانى برتولد بريخت ، ممثلة أيضا فى شخصيات الرأسماليين المستغلين بخاصة - كما فى «السيدبونتلا وتابعه ماتى» - كما يدين القوى التى تقف فى وجه العلم والتقدم - فى مسرحية «حياة جاليلى» - من الكنيسة إلى محاكم التفتيش وعلية القوم من الإقطاعيين ، وإن لم يخل جاليلى نفسه من اللوم .

بل لم يَخْلُ المسرح التسجيلى Documentary Theatre من الشخصية الشريرة ؛ فنجد شخصية غول البرتغال «سالازار» فى مسرحية «أنشودة أنجولا» لبيترفايس - مثلا - يرمز إلى الاستعمار بكل شروره ، يحيط به رجال الدين المزيفون والسلطة الغاشمة والاحتكارات العالمية والوطنيون المتميعون[1] أو المستفيدون من ورائه على حساب قومهم .

ولكن لابد من أن نؤكد هنا أن مثل هذه الشخصيات الشريرة التى ظهرت على المسرح منذ القرن التاسع عشر - فى غير الميلودراما - تختلف اختلافا جذريا عن الشخصية الشريرة التى ظهرت قبل ذلك على المسرح . لقد أصبح الاهتمام الأول فى رسم تلك الشخصيات الشريرة بالإطار الاجتماعى والعلاقات الاقتصادية أو الإطار السياسى الاجتماعى فى علاقات الطبقات مثلا ، أو الإطار السياسى الدولى - الاستعمار - والاحتكارات العالمية وغيرها ، حتى لم تصبح هذه الشخصية «مطلقة» - إن صح التعبير - خارجة عن إطار الزمان والمكان بل تحددت علاقاتها التى تفرض طبيعتها الأطر الزمانية والمكانية وعلاقات القوى - على مستوى المجتمع أو على المستوى الدولى - لتحدد طبيعة الشخصية وسماتها الأساسية . كما أن هذه الشخصيات استخدمت - فى كثير من الأحوال - بوصفها رموزا على أفكار أو على

---

(١) انظر د. حسن محسن ، المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر ، النهضة العربية ، القاهرة ١٩٧٩ ، ص ٤٠٠ .

طبقة أو على قوة من القوى السياسية أو الاجتماعية .

وبالرغم من هذا ، فقد تحولت هذه الشخصيات - فى أعمال أقل قيمة - إلى أنماط جاهزة محددة القسمات ، واضحة السمات ، تُستدعى لعمل مسرحى بعد الآخر دون بذل جهد خاص فى رسمها . وهذه طبيعة الأمور ؛ حيث يجهد المبدعون الرواد أنفسهم لابتداع شخصية - نموذج ، تتحول ، بالمحاكاة التى تصل ، فى النهاية ، حد التقليد - إلى مجرد نمط جاهز متكرر .

غير أن هذا لا ينفى أن هذه النماذج الجديدة ، عند كتابها المبدعين أنفسهم - لم تخل من نقاط التقاء بالنماذج القديمة ، أو حتى من استخدام النماذج التراثية نفسها ، وقد امتلأت «بخمر جديدة» أى بمضامين جديدة ، عصرية ، تعبر عن القوى الشريرة المهددة لأمن الانسان فى هذا العصر وسلامته وسلامه وحريته . كما قد يدمج الكاتب مجموعة من السمات المجتلبة من عدة نماذج لإبداع شخصية جديدة ، نجد فيها سمات تجمع الشيطانية إلى الماكيافيلية - مثلا - أو تجمع الفاوستية إلى الدونجوانية ، وغير ذلك . والأهم أن مجموعة من العوامل الإضافية تدخلت فى تكييف هذه الشخصية الشريرة ورسم ملامحها وسماتها ، وأهمها الدراسات النفسية الحديثة ، وبخاصة دراسات فرويد عن الوعى واللاوعى والجنس بوصفه عاملا حاسما فى تكيّف الشخصية ، ودراسات يونج ، وبخاصة مفهومه للاشعور الجمعى ، وتقدم دراسات الوراثة والبيئة وأثرها على الفردوالجماعة ، منذ داروين ودراساته عن «أصل الأنواع» ، وكذلك الاهتمام - كما أشرنا - بالعوامل الاجتماعية وعلاقات القوى السياسية والاقتصادية - داخل المجتمع الواحد أو على المستوى الدولى - فضلا عن الدراسات الاجتماعية والفلسفات الاجتماعية - الاقتصادية السياسية ، وأبرزها الماركسية والمدارس الاشتراكية المختلفة ، ثم ثورات التحرر القومى ، السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية . فتحولت الشخصية الشريرة -بهذا - ليس إلى بشر متعين أو رمز على قوة قهر اجتماعية أو سياسية فحسب ، بل تحولت أيضا - بتأثير علم النفس بخاصة - إلى رمز على قوة داخلية مدمرة يحملها الإنسان بداخله دائما ، أو على اللاوعى بخاصة .

ولا نستطيع أن نغض البصر عن التقدم العلمى المذهل الذى شهده العصر الحديث منذ القرن الماضى ، وجعل الإنسان ينظر فى شك - على العكس مما كان يتوقعه العلماء أنفسهم - إلى مجتمع المستقبل . ففى هذا المجتمع المتخيل تسكن قوى القهر التى تسحق روح الإنسان وتستغل قدراته وتفرغه من طاقاته النفسية والعقلية ، بل تجعل منه مجرد ترس تافه فى آلة ضخمة تمتص قوته وتسخره لأهوائها . إن كتاب الخيال العلمى يتوقعون تقدم الآلة بحيث تسيطر على الإنسان وتقضى عليه أو تحكم كونه ، أو أن هذا التقدم سيضخم - فى الوقت ذاته - قوى القهر الاجتماعية والسياسية التى ستتمكن من تسخير الآلة للسيطرة على الإنسان العادى ، تتجسس عليه ، وتعذبه ، وتتحكم فى رزقه وفى نظام حياته . ونجد فى مسرحية كارل تشابيك (١٨٩٠ - ١٩٣٨) «إنسان روسوم الآلى Rossum's Universal robots»[1] عالما يطمح إلى محاكاة قدرة الخلق الإلهية فيخترع إنسانا آليا ذا قدرات عالية «فهم أكمل منا من الناحية الميكانيكية ولهم مستوى عال من الذكاء ولكنهم بدون ارواح»[2]- كمايقول مدير المصنع . وينتشر هذا الإنسان الآلى بسرعة مخيفة فى العالم كله ، ويثور فى النهاية ويتولى مقاليد الحكم فى كل أنحاء العالم . ولكن المخطوط الأصلى ، الذى كتبه روسوم العجوز ، وطوره ابن أخيه المهندس الشاب ، الذى أنتج الإنسان الآلى بمقتضاه ، أحرق ، فلم يعد فى قدرته أن يتزايد ؛ فسخر البشر الآليون الإنسان الوحيد الباقى - ألكويست ، مدير التوريدات فى المصنع - لاكتشاف سر صناعتهم حتى يتمكنوا من التكاثر . إنه كابوس مخيف من عالم المستقبل ، نجد فيه العالم الطموح ، الملحد الذى كان يريد أن يصنع الناس : «قد أراد أن يشارك الله فى قدرته ، وكان ماديا مخيفا لذلك قام بهذا العمل . ولم يكن له من هدف سوى أن يمدنا بالدليل على أن العناية الإلهية لم تعد ضرورة . ولهذا صمم على أن يصنع إنسانا مثلنا تماما»[3] . إنه نموذج فاوستى يتخذ من العلم شيطانا له ، يورثه الغرور والطموح والإلحاد ، فلم يجرّ نفسه وحدها إلى الجحيم ، بل جر البشرية كلها . وعلى أية

---

(١) ترجمها إلى العربية د. طه محمود طه ، ونشرت أولا فى سلسلة مسرحيات عالمية ، القاهرة ، رقم ٢٤ ، ثم نشرت فى الكويت يناير ١٩٨٣ .

(٢) المسرحية ، ط الدار القومية ، القاهرة ، ص ٥٥ .

(٣) السابق ، ٥٢ .

حال ، فهذه الشخصية لا تظهر فى المسرحية ، ولا يدور حولها إلا حديث قصير فى البداية ، لكنها - فى الحقيقة - تسيطر على المسرحية كلها ، وترفرف روحها على الجو الكابوسى الذى يتمدد على المسرح طوال الوقت ، ويدعنا فى حالة من الذعر من هذا المخلوق ، الذى ابتدعه الإنسان نفسه .

فما بالنا لو أضيف إلى هذا سباق التسلح الرهيب ، وسياسة التباهى بالقوة ، ونشر الأسلحة الفتاكة فى أنحاء العالم ، والحروب الإقليمية المنتشرة ، والحرب الذرية العالمية - بعد حربين سابقتين استخدمت الذرة فى أخراهما على نطاق ضيق - التى تخيم بشبحها على الأرض ؟! إن كتاب الخيال العلمى - ونحن معهم - لا يقفون فى وجه التقدم العلمى والتكنولوجى ، ولكنهم يلحون على قضية توجيه العلم لخدمة المصالح الحقيقية للبشر ، ولخدمة التقدم الاجتماعى والروحى ، بجانب التقدم العلمى والاقتصادى ، ونبذ سياسة تسخير العلم لخلق الوفرة فى مجتمعات وتجويع مجتمعات أخرى ، أو تسخيره لصالح صناعة التسليح وتضخمها ، وإثارة الحروب - فى الوقت نفسه - للكسب من وراء تصريف هذه الأسلحة ، بإثارة النزاعات القومية والطائفية والتعصب الجنسى .

٥

وحين نشأ المسرح العربى على يد مارون النقاش سنة ١٨٤٧م لم يكن أمامه نموذج عربى يستطيع أن يحاكيه ، ولم يكن يملك من خبرة فنية تزيد على ما شاهده على مسارح إيطاليا ، كما أن هذا المسرح العربى لم تكن أمامه خبرة حضارية بعمق ما تعرض له المسرح الغربى ، وبخاصة أنه نشأ على حافة عصر تحول حضارى ضخم كانت تشهده المنطقة العربية آنئذ ، كانت الجزيرة الطافية منه على سطح الماء هى مساحة الجهل والتأخر والقهر العثمانى الذى يخامر الجاهل الضعيف فى لحظات سقوطه النهائية ، والذى كان يفترش المنطقة العربية كلها حينذاك .

وإزاء هذا الظرف الحضارى لم يكن أمام الكاتب المسرحى العربى إلا أن يقلد النموذج الغربى فى إبداعه ، وأن يختار منه ما يصلح للمجتمع الذى يبدع له ، ويتواءم مع المرحلة التاريخية التى يعيشها ، ويصلح - أيضا - للحظة البداية .

ولحظة البداية هذه لم تكن تصلح لها المأساة العريقة - بالنموذج الإغريقى أو حتى الكلاسى الفرنسى - لأنها تتطلب درجة أرقى من الوعى عند الكاتب أو حتى المترجم والأهم عند المتفرج ، فضلا عن خلفية ثقافية وخبرة بالتقاليد المسرحية نظلم كلا من المؤلف والمتفرج العربيين لو طالبناهما بهما فى ذلك الوقت .

كما لم تكن المأساة فى مرحلة ازدهار على المسرح الغربى نفسه فى ذلك الوقت . وكان السائد آنذاك على هذا المسرح لونين مسرحيين كتب لهما البقاء الطويل على المسرحين العربى والغربى ، هما المسرحية الغنائية ، والميلودراما ، فضلا عن الملهاة - بأشكالها المختلفة - التى لا يستغنى عنها بلد ولا مسرح فى أى وقت وفى أى مكان .

المسرحية الغنائية لاءمت المزاج العربى المحب للطرب[1] ، وأتاحت - فى الوقت نفسه - خروج الغناء والمطربين الكبار من سجنهم الذهبى داخل القصور ليشاركوا - على المسرح - بالغناء للجماهير العادية التى بدأت ترتاد المسرح ، فشارك عدد منهم فى ترسيخ جذور المسرح فى التربة العربية ، لعل أشهرهم سلامة حجازى ومنيرة المهدية ، وشارك سيد درويش فى هذه الحركة بألحانه المسرحية الخالدة[2] .

أما الملهاة - بأنواعها كافة - فلا تهمنا كثيرا ، لأنها بطبعها تميل - فى الغالب - عن الشخصية الشريرة ، على أساس أنها لا تواءم بناءها ولا الهدف منها ولا حتى الأثر المطلوب إثارته فى المتفرج . إن الملهاة تتعامل مع نماذج إنسانية ، منها

---

(١) ألقى مارون نقاش « خطبة » حين قدم مسرحيته الأولى فى بيته ، قدم فيها تخطيطا لأنواع المسرحية عند الغربيين ، ثم قال إنه فضل الأوبرا (أو الأوبريت) ، لأنها توافق مزاجه هو ، ولأنه يشعر أنها ستوافق مزاج مواطنيه . والخطبة فى كتاب « أرزة لبنان » . انظر د. محمد مندور ، المسرح النثرى ، نهضة مصر د . ت ، ص ٧ .
د.محمد يوسف نجم ، المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، دار بيروت ، ١٩٥٦ ، ص ٣٤

(٢) انظر الفصل الذى كتبه د. محمد مندور فى كتابه ، المسرح ، دار المعارف ١٩٦٣ ، عن المسرح الغنائى ، ويشمل الفصل تقييم محمد تيمور لدور سلامة حجازى فى المسرح المصرى .

الطيب ومنها السيء . وهذا الأخير - السيء - يتخذ في الملهاة نموذجا للعيوب الاجتماعية أو الإنسانية التي يستطيع الإنسان أن يتخلص منها في نفسه ، سواء تمكن النموذج - في المسرحية - أن يتخلص منها أو لم يستطع ؛ لأن غيره يستطيع ذلك . إننا نضحك مع النموذج الملهوى لأنه يحمل عيبا ، بل ربما لأننا نشاركه هذا العيب نفسه ، ولأننا نستطيع التخلص منه أو - على الأقل - نستطيع احتماله . وحتى حين تدخل الشخصية الشريرة في بناء المسرحية الملهوية لا تدخل في إهابها المخيف المرعب ، بل تتخفف من كثير من سماتها لتتمكن من المشاركة في مواقف تثير الضحك والسخرية لا الخوف أو الرعب أو الشفقة .

ولقد وجدت الشخصية الشريرة مكانا أساسيا لها في المسرح العربي منذ بداياته ، حيث وجد الرائدان مارون نقاش وأبو خليل القباني - والقباني بخاصة - في «ألف ليلة وليلة» والسير الشعبية وفي بعض الحكايات ذات الطابع الشعبي في التراث العربي موضوعات مسرحياتهما . وتقدمت الإشارة - في الفصل السابق - إلى أن الشخصية الشريرة مكون أساسي من مكونات التراث الشعبي ، تعبيرا عن الموقف الخلقي ، الاجتماعي والديني ، للشعب في إبداعه . فنجد في مسرحية أبي خليل القباني «هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب» مثلا شخصية العجوز الماكرة التي تعين زبيدة - زوجة الرشيد - على التخلص من الجارية قوت القلوب لحب الرشيد إياها[١] . وفي مسرحيته التالية «هارون الرشيد مع أنس الجليس» يتقمص المعين بن ساوي الدور نفسه ، بحقده على زميله الفضل ابن خاقان ومحاولاته الدائبة لإيغار صدر ابن سليمان عليه ، ويعمل على قتل على نور الدين بن الفضل لولا أن تنكشف ألاعيبه في النهاية فيسجنه الرشيد[٢] . وإذا تتبعنا هذا الخط في المسرح العربي ، في مرحلة البدايات ، فلن نجد اختلافا كبيرا في رسم هذه المواقف التي لا تختلف كثيرا عن الحكايات نفسها في مصادرها الشعبية[٣] .

---

(١) انظر عرضا للمسرحية في : د. نجم ، السابق ، ص ٣٧١ ، ٣٧٣ . وعصام بهي ، الحكايات الشعبية في المسرح الشعري ، التمهيد ص ١٥

(٢) انظر د. نجم ، السابق ، ص ٣٧٣ ، ٣٧٤ ، وعصام بهي ، السابق ، ص ١٦ .

(٣) عن هذا الاتجاه في مرحلة البداية في المسرح العربي راجع : عصام بهي ، السابق ، التمهيد ، ص ٢٨ . وما بعدها =

فهذه المسرحيات تشترك فى سماتها البنائية مع الحكايات نفسها ، ونجدها تستخدم الشخصيات نفسها أيضا : البطل والبطلة والشخصية الشريرة ثم الشخصية المساعدة .

بل نرى أن هذه الشخصيات الشعبية - وقد دخلت عالم الميلود راما على نحو ما رأينا فى القرن التاسع عشر - كانت الإطار الذى قرأ به المترجمون العرب الأوائل والمعربون والممصرون المسرح الغربى . فكان رائدهم فيما يختارون - فى الأغلب - « ملاءمتها للذوق العربى فى تلك الفترة »[1] ، أو يقوم المترجم بذلك بنفسه ، « فمنهم - وهم الكثرة الغالبة - من كان يتناول المسرحية ويحاول تقريبها من الذوق الشعبى ، فيعنى بإبراز حوادثها الرئيسية ، ويتناول الحوار بالتلخيص أو الحذف ، ويغير النهاية أحياناً ، ويضيف بعض مواقف الغناء ليلاقى ذوق الجمهور ، الذى كان يطلب فى المسرحية صفات خاصة تتفق ومثله وثقافته وتجاربه »[2] . أما عملية التعريب (أو التمصير) فتقوم على تغيير بيئة الأحداث المسرحية « وكذلك على تغيير أسماء الشخصيات ، وتعديل طبائعهم ومثلهم ورغباتهم وتصرفاتهم بما يتلاءم مع طبيعة البيئة التى نقلوا إليها »[3] .

ولم تلبث المسرحية المصرية أن ظهرت - بعد مرحلة يعقوب صنوع الملهوية - على يد مؤلفين من أمثال إسماعيل عاصم وإبراهيم رمزى وعباس علام وفرح أنطون ومحمد تيمور حتى ظهور فرقة رمسيس . وقد كانت البداية ميلودرامية واضحة ، وإن كانت تهتم - بنحو أو بآخر - بالقضايا الاجتماعية المطروحة فى ذلك العصر . فمسرحية إسماعيل عاصم « صدق الإخاء » تصور فتى أتلف ما ورثه فأنقذه صديق قديم لأبيه - جاءه متنكراً - كان ابنه خطيباً لأخت هذا الفتى . وبطبيعة الحال تتحسن أحواله من جديد ويتزوج من ابنه الملكة حيث أنقذهما فى الطريق من أيدى قطاع الطريق ، ويعود إلى أخته خطيبها ، الذى كان قد هجرها مؤقتاً حتى يرى من

= ود. أحمد شمس الدين الحجاجى ، العرب وفن المسرح هيئة الكتاب ، المكتبة الثقافية ص ٨١ .

(١) د. نجم ، السابق ، ص ٣٩٥ .

(٢) السابق ، ص ١٩٥ ، ١٩٦ .

(٣) السابق ، ص ١٩٧ .

أخيها ما يسره ويسر أباه المحسن[١] ويعالج الكاتب – فى الفصل الخامس – عدداً كبيراً من القضايا الاجتماعية والسياسية ، كالفقر والتعليم وتعليم البنات . . وغيرها ، فى حوار يثقل المسرحية كثيراً .

أما فرح أنطون فيجمع فى « مصر الجديدة ومصر القديمة » أمشاجاً من الشخصيات والمواقف لا يكاد يجمعها رابط ، حتى أن المؤلف نفسه يصفها مرة بأنها « أربع روايات متداخلة فى بعضها » ، ثم يعود ليقول : « إن الرواية مع تشعبها وتنوعها وكثرة مواضيعها ، ذات وحدة تامة – لأن الوحدة أول أصل من أصول الفن »[٢] . وقد جعل أنطون من بار خريستو ، اليونانى ، الذى يجر مصر كلها إلى الفساد ، يقرض بالربا ويتاجر فى الرقيق الأبيض ، ويغرى بالخمر والقمار ، رمزاً على مصر القديمة التى لا يريد لها الاستمرار ، لما يثقل كاهلها من شرور ومفاسد . ويرى فؤاد بك رمزا على مصر الجديدة ، بقوة الإرادة وإرادة العمل ، كما يقول فى المسرحية . والمسرحية بناؤها الفنى ضعيف – كما هو واضح – ومثقلة بالخطب والجدل .

وكتب إبراهيم رمزى عدداً من المسرحيات ، منها ست تاريخية ، وعدة مسرحيات اجتماعية . أبرز هذه المسرحيات الاجتماعية – فيما يرى د. على الراعى – مسرحية « صرخة الطفل » التى يعالج فيها مشكلة الفراغ المميت الذى تقع فيه المرأة المتعلمة الموسرة حينما ينشغل عنها زوجها الناجح بعمله ، وتنظر من أعماق خوائها فلا تجد إلا المغامرات الغرامية الطائشة تزجى بها وقت فراغها[٣] .

---

(١) المسرحية مطبعة الشعب ، ١٩٠٥ م .
وانظر تعليق د . على الراعى عليها فى : المسرح فى الوطن العربى ، الكويت ، ١٩٨٠ ، ص ٥٨ ، ٥٩ ، كما يعرضها فى كتابه مسرح الدم والدموع ويعلق عليها تعليقاً طويلاً من ص ٦٠ إلى ص ٧٥ .

(٢) انظر نجم ، السابق ، ص ٤١٠ . والراعى ، مسرح الدم والدموع ، ص ٨٠ .
(٣) د. على الراعى ، المسرح فى الوطن العربى ، ص ٦٠ ، ٦١ .
وقد نشرت المسرحية أخيرا ضمن ثلاث مسرحيات لإبراهيم رمزى عن دار الهلال .

ويكتب عباس علام ، فى عام ١٩١٣م ، مسرحيته « أسرار القصور أو ملاك وشيطان » ، التى يصور فيها - داخل الإطار الميلودرامى المعروف - الأب الذى يجبر ابنه على زواج مصلحة ، فى حين يترك ابنة عمه الفقيرة العفيفة . ولا تلبث الأمور أن تتضح وقد اتخذت الزوجة من أحد أصدقاء زوجها حبيباً لها ، دون أن تصغى للفتاة الطاهرة التى لا تنى تنصحها ، حتى إذا عرف الزوج وطاردها عند حبيبها تتصدى الفتاة - زينب - لتبرىء الزوجة فيحتقرها ابن عمها ويطردها من القصر . ولكن خالها - الذى لم يصدق الأمر كله - وضع يده على الخطابات المتبادلة بين الزوجة والعشيق ، وفى لحظة غضب لابنة أخته يكشف للزوج الأمر ، ولكنه - مع الفتاة - يمنعانه من قتلها والاكتفاء بطلاقها ، ويتزوج من الفتاة الطاهرة[١] . فالملاك هى هذه الفتاة - زينب - الرقيقة ، طيبة القلب ، التى لا تتردد فى التضحية بسمعتها فى سبيل ألا يرتكب ابن عمها - الزوج - جريمة قد تودى بحياته ومستقبله . أما الشيطان فهو الزوجة سامية ، التى تتمرد على زوجها ، بالرغم من أنه قد أتاح لها كل سبل السعادة والهناء ، ولا تتردد فى استغلال تضحية زينب لتزيد من حنق زوجها عليها واصفة تهتكها وقبح سيرتها ، ثم تقول لزينب حين سألتها عن سبب عودتها بعد ما حدث « أنت مجنونة فهل تحسبينى أرضى بتركه لك تتمتعين به وأخرج أنا من المولد بلا حمص ؟ ! » ثم تقول لها مهددة « افعلى ما تستطعين فعله فقد احتطت لنفسى ، وكل تهمة ترمينى بها سترد إليك »[٢] .

ولا نجاوز هذه المسرحية قبل أن نلفت النظر إلى أن شخصية عبد العزيز - صديق الزوج وعشيق الزوجة - تحمل بذرة الشخصية الدونجوانية ، ولكنها - كالعادة فى المسرح المصرى - لا تتطور أبداً إلى نموذج كامل ، كما سنرى .

أما محمد تيمور فلم يكن يلجأ - فى مسرحياته الأربع - إلى الشخصية الشريرة كثيراً ، أو يلجأ إليها جزئياً وفى شخصيات ثانوية إلى حد كبير . والأكثر أن نجد عنده شخصيات كريهة ، لا تصل إلى حد الشر ، ومن هذه الشخصيات - مثلا -

---

(١) نشرت المسرحية بمجلة نادى المسرح بالقاهرة فى العددين ٨ ، ٩ يونيو وسبتمبر ١٩٨١ .

(٢) المسرحية ، الفصل الخامس ، وراجع تعليق د. الراعى على المسرحية فى مسرح الدم والدموع ، ص ٩٥ ومابعدها .

شخصية عفيفى الابن ، فى مسرحية « عبد الستار أفندى »(١٩١٨م) الذى يتحكم فى أبيه وأمه والبيت كله ، ولا يحمل لأحد توقيراً أو احتراماً ، بل يسىء معاملة الجميع[١] . ومنها أيضاً شخصية أمين ، فى « الهاوية » (١٩٢١م) ، الشاب المستهتر ، المتلاف ، المدمن للكوكايين ، ظئر النساء ، الذى يدفع زوجته - باستهتاره وإهماله لها - إلى وشك الخيانه . وبالرغم من مصارحتها له - ومصارحة أمه وخاله من قبلها - بعيوبه وسوء تصرفاته ، فإنه يصرّ على الطريق الذى يسير فيه . ولولا شعور المتلقى بالأزمة الحضارية - قضية الحرية بين الفرد والآخرين - والأزمة الطبقية التى يعيشها أمين لتحول إلى شخصية شريرة . فأمين يندفع فى طريق الحرية لا يلوى على شىء ، ويراها تبيح له كل شىء ، من إتلاف أمواله وممتلكاته إلى خيانة زوجته ، وما بينهما من خمر وكوكايين ومقامرة . . وغير ذلك ، ولكنه - فى الوقت نفسه - يحظر هذه الحرية على الآخرين (زوجته ، مثلا) . كما أنه ولد وعاش فى طبقة محكوم عليها تاريخياً بأن تنهار[٢]، طبقة أسلوبها النفاق ، وشعارها جمع المال بلا حدود ، ورائدها الاستغلال.إنه سليل الطبقة الإقطاعية بكل ما تحمله من قيم فاسدة ، ولا يحميها إلا التقاليد البالية التى تتمسك بها ، وتتعارض مع ما يمنحه أمين لنفسه من حرية مطلقة . أى لأمين أن يكون حراً ، بشرط أن يكون حراً فى إطار التقاليد الطبقية الإقطاعية ، وهو مأزق لا يستطيع أمين أن يجاوزه ، فيسقط فى الهاوية .

أما الأشرار فى مسرحه فلا يزيدون على بعض أصدقاء أمين ، الذين يشاطرونه الخمروالقمار ويشاركونه ثروته أو يسلبونها إياه ، ومع ذلك يخونونه مع زوجته أو يحاولون ذلك ، على الأقل .

والرجل الذى وهب حياته للميلودراما ، كاتباً معدا أو ممصراً فى غالب الأحوال ، مؤلفاً أحياناً - ومخرجاً وممثلا ومنتجاً ، هو يوسف وهبى . وقد كان مسرحه يستمد فى الغالب من مسرحيات ديما الابن - صاحب « غادة الكاميليا » -

---

(١) المسرحية ضمن الجزء الثالث من مؤلفات محمد تيمور ، هيئة الكتاب ١٩٧٤ .

(٢) انظر تحليل د على الراعى للمسرحية فى مسرح الدم والدموع ، ص ١١٥ وما بعدها .

وهنرى باتاى ، وهنرى برنشتين ، وإيرنست فيدو ، وتريستان برنارد وآخرين [1] .
وكان وهبى ينتقى الميلودراما فى الغالب ، فإن لم يجدها صنعها . ولعل أشهر ميلوردراماته « أولاد الفقراء.» التى تصلح أن تكون نموذجاً لما فعله يوسف وهبى فى غالب مسرحياته الأخرى . وتحكى المسرحية عن لمعى الشاب المتعلم وأبيه أحمد وأخته حسنية وأمهما ، الذين ضاعت ثروتهم من الأب فى البورصة والقمار ، فآواهم فؤاد بك أخو الأب ، ولكنه - بطبيعة الحال - أساء معاملتهم ولم يضعهم - فى منزله - فى المكان اللائق بأخيه وأسرته . وكان لفؤاد بك ابن - زكى - يعتدى على حسنية ، فيضطرون - برغم رفض لمعى - إلى تزويجها من إبراهيم ابن ناظر الزراعة . وحين تنجب حسنية يشك إبراهيم فى نسب ابنته إليه . وحين يعود زكى يحاول إخضاع حسنية لنزواته من جديد فترفض بفاجأهما لمعى ويكتشف سر العلاقة القديمة ، ويكتشف أيضا أن أباه وأمه وعمه جميعاً يعلمون بهذا ، فيحاول قتل زكى ويذهب إلى السجن بعد أن يأمر إبراهيم بتطليق زوجته حسنية .

وتنتقل المسرحية بعد هذا إلى عشرين سنة تالية ، حيث يخرج لمعى من السجن ويبحث عن حسنية وابنتها ، فيجدهما احترفتا بيع الهوى ، وقد أصيبت الابنة بالزهرى ، يمتص طاقة الحياة فيها لحظة بعد أخرى ، فى حين كان يحبها ابن زكى أى أخوها نفسه - فيرق لها قلب الأب والجد فينقلانها إلى العزبة من جديد ، لكنها تتوسل إلى خالها - لمعى - ليقتلها ، فيخمد أنفاسها بوسادة ، ثم يفقد عقله [2] .

وما يلفت النظر هنا - فيما يخص هذا البحث وفى إطار الميلودراما جميعها ، أو أغلبها على الأقل - هذا التقسيم الحاد للشخصيات بين الأبيض والأسود ، الخير والشر - حيث تنقسم الشخصيات إلى فريقين بينهما حائط لا يمكن مجاوزته : الفقراء والأغنياء ، الأخياروالأشرار . لكن يوسف وهبى اختار أسرة فقيرة فقرا غير أصيل ؛ فقد كانوا أغنياء ثم فقد الأب ثروته - لسوء الحظ أو لسوء التصرف - متصورا - فيما

---

(١) انظر : يعقوب لنداو ، دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ، ترجمة جميل المغازى ، هيئة الكتاب ، ١٩٧٢ ، ص ١٥٧ ، ١٥٨

(٢) اعتمدت على عرض د. الراعى للمسرحية فى مسرح الدم والدموع ، ص ١٤٩ وما بعدها

يبدو - أن هذا سيكون أدعى إلى الشعور بالثورة أو التمرد على هذا الوضع المجحف ، الذى ينتقل فيه الفرد فى يوم وليلة من وضع طبقى مميز إلى وضع آخر أقل مكانة وأكثر مهانة . وزاد - رغبة فى الإثارة هذه المرة - فجعل ربى الأسرتين أخوين ، ليبين إلى أى حد تنقسم القيم نفسها بين الغنى والفقير ، حتى لو كانا أخوين : فالأخ الغنى لا يكترث كثيرا لاعتداء ابنه على عفاف ابنة أخيه ولا يفكر حتى فى لومه ، كل ما يفعله هو البحث لها عن زوج مناسب (أو حتى غير مناسب) ليلصقها به ، ومكانته وسطوته كفيلتان بحل كل شيء بعد ذلك . أما الأخ الفقير فهو يكترث ، ويهتم كثيرا ، يتزلزل ، ولكن ما عساه يفعل ، وأخوه يتحكم فى كل شيء فى حياته : رزقه ومكانته فى القرية وحمايته وتعليم ابنه ؛ فلم لا يتحكم فى عرضه وشرفه أيضا ؟ غير أن لمعى - وقد نال تعليما عاليا - يغير هذا المفهوم ؛ فحين يكتشف نذالة ابن عمه وعمه نفسه يحاول قتل الأول ولا يبالى السجن الذى سيوضع فيه ويضيع بهذا مستقبله ، بل إنه - حرصا منه على الشرف - يجعل إبراهيم - زوج أخته - يطلقها ليتركها فريسة للشوارع والمتسكعين فيها ، وإبراهيم كان لابد فاعل ، فهو - غير هؤلاء الفقراء غير الأصلاء - فقير عريق فى الفقر ، لكنه على استعداد كامل للتضحية بهذا الرزق القليل والحماية المذلة فى سبيل شرفه وكرامته ، لولا أنه لم يكن متأكدا بعد .

هذا الانقسام الحاد بين الشخصيات فى معسكرين متقابلين سمة غالبة من سمات الميلودراما بعامة ، وميلودرامات يوسف وهبى بخاصة ، فضلا عن استخدامه للوسائل الأخرى من الخطابة الرنانة ، والانقلابات المفاجئة فى الحدث ، والتحولات المفاجئة فى تصرفات بعض الشخصيات من موقف إلى آخر . . . وهكذا .

لقد استمر يوسف وهبى دائما فى تقديم هذا اللون المسرحى المحبب إليه ، حتى إذا نشأت السينما العربية نقل هذه المسرحيات جميعاً - أو أكثرها - إلى شاشتها مقدماً إياها مرة أخرى إلى جمهور أوسع وتاركا - فى المسرح والسينما معا - تلاميذ لا يزالون باقين على عهده حتى اليوم ، لا يبالون بما يقال لهم من أن الميلودراما - فى شكلها التقليدى المستهلك ، على الأقل - قد مسختها كثرة التكرار واعتصرتها حتى لم تدع لماء الحياة فيها أثراً . بل لعل لهؤلاء - إذا كانت الميلورداما قدرهم لا فكاك لهم

منها – أن يعودوا إلى تراث الميلودراما الثورية ، فى بداية نشأتها ثم فى تجلياتها بعد ذلك ليجددوا فنهم ويعيدوا إليه الحياة من جديد ، وإلا فلا فائدة فى نسخ عشر نسخ من « غادة الكاميليا » أو غيرها ، لأن الأصل نفسه باق خالد !

فى وسط هذا الجو المسرحى الذى تغلب عليه الميلودراما والغناء ، فى حين تترجم ، بين وقت والآخر ، مسرحيات غربية جيدة قدمها – أساساً – جورج أبيض ، كان لا بد أن يظهر « المسرح الأدبى » الذى يستمد قيمته الأولى من النص المكتوب ، شعر أو نثراً ، ويظل يحمل قيمته الأدبية سواء عرض على المسرح أو لم يعرض[1] . فظهر كل من شوقى ثم توفيق الحكيم .

بدأ شوقى كتابة المسرحية الشعرية فى أخريات القرن الماضى وهو طالب بفرنسا ، لكنه وجد أن الجو العام وظروفه الخاصة لايلائمان هذا اللون من الإنتاج ، فكف عنه ، حتى سنة ١٩٢٧ ، حين كرمه الشعراء ولاموه على عدم الكتابة للمسرح ، فكتب مسرحياته الثمانية[2] حتى سنة ١٩٣٢ م ، عام وفاته .

ويتراوح شوقى فى مسرحياته بين حبكات المسرح الكلاسى الفرنسى والمسرحية الرومانسية ، التى كانت شائعة حين كان فى فرنسا . بل نجد عنده – أحياناً – عناصر ميلودرامية واضحة ، كما فى «عنترة » مثلا . وعلى الرغم من اعتداده بالحبكة الكلاسية ، القائمة على الصراع النفسى - فى الغالب – بين العاطفة والواجب ، لم يترك مسرحية – تقريباً – إلا رسم فيها شخصية شريرة . ففى « مجنون ليلى » ، مثلا ، نجد شخصية منازل منافس قيس غير الشريف فى حب ليلى ؛ فهو حاسد حاقد ، يحاول أن يوغر صدر قيس غيرة ، ولا يفتأ يصمه بالجنون والهذيان ، ويسخر

---

(١) لا يعنى هذا تفضيل النص الأدبى على العرض المسرحى ، كما لا يعنى أن النص المسرحى الأدبى يأخذ قيمته من أدبيته وحدها ، بل إن قيمته تكتمل على المسرح ، لكن يظل أن هناك نصوصاً – نظن أنها النصوص المسرحية الجيدة – يمكن أن نستمتع بها قراءة بدرجة قريبة من استمتاعنا بها مشاهدة ، خصوصا إذا كان القارىء على وعى معقول بما تطلبه الحركة المسرحية والعرض المسرحى من واجبات يمكن (إخراجها) أثناء القراءة

(٢) نشرت لشوقى مسرحية كانت مجهولة هى « البخيلة » فى مجلة الدوحة القطرية سنة ١٩٨١ .

منه أمام شباب الحى ، ثم يحاول أن يثير الحى كله – بخبث شديد ، يذكرنا بخطبة بروتس فى تأبين قيصر فى مسرحية شيكسبير – حين أتى ابن عوف لقيس شفيعاً وخاطباً ، وأوشك القوم أن تلين لقيس جنوبهم[١] .

وفى « قمبير » نجد شخصية فانيس ، الإغريقى الذى كان قائدا بالجيش المصرى ثم هرب إلى قمبيز فى فارس ، ويحرضه على غزو مصر وهو زعيم أن يدله على آمن الطرق إليها ، كما يكشف أمر نتيتاس لقمبيز . وقد استطاع أن يقنع قمبيز بهذا الغزو ويقوده إلى مصر ، ولكن مكافأته من قمبير كانت جزاء سنمار كما كان متوقعاً[٢] . كما نجد فى هذه المسرحية أيضاً شخصية تاسو ، حارس الفرعون ، الجافى القلب ، ينقله مع السلطة حيثما حلت ؛ فحين كان أبرياس الفرعون كان يدعى لنتيتاس أنه يحبها ، فلما انتقل الحكم – غيلة – إلى أمازيس نقل تاسوحبه إلى نفريت ابنة أمازيس . فهو متحجر العواطف ، كذاب ، مخادع ، وصولى ، فيه الكثير من الشخصية ذات الطابع الماكيافيلى ، ولكنها ناقصة[٣] .

وفى « مصرع كليوباترا » شخصية أولمبوس ، طبيب الملكة ، الذى يتجسس عليها وعلى أنطونيو لحساب أوكتافيو حتى إذا هُزم أنطونيو لم يدع له أولبموس فرصة ، فذهب ليخبره – كذباً – بانتحار كليوباترا فينتحر أنطونيو وتابعه ، وفى سكرات الموت يصفه أنطونيو « بالنذل الخؤ ون » . ويموت أولمبوس – أمام أكتافيو – بلدغة من الأفعى التى قتلت كليوباترا . هذه الشخصية كان يمكن أن تكون أكثر حيوية لو منحها شوقى عناية أكبر ، لكنه لم يدع لها فرصة الظهور إلا ثلاث مرات : فى المرة الأولى فى حفل ، كشف فيه أوروس – تابع أنطونيو – عما يكنه أولمبوس فى نفسه فينسحب هذا ، وفى المرة الثانية ينفذ مؤامرته فى أنطونيو بخبره الكاذب ، والمرة الثالثة حين يموت[٤] .

---

(١) راجع المسرحية ، ط هيئة الكتاب ١٩٨٢ .
(٢) راجع المسرحية ، ط . هيئة الكتاب ١٩٨٢ .
(٣) انظر بخاصة الفصل الأول من المسرحية .
(٤) المسرحية ، ط . هيئة الكتاب ١٩٨٢ ، الفصول ٢ ، ٣ ، ٤

ونجد شخصيات عدة فى « على بك الكبير » ، من محمد بك أبى الـدهب ، الذى رباه على بك الكبير ثم خرج عليه وحاربه ، وكذا مراد بك الذى انضم إلى أبى الدهب ليفوز من على بك بآمال التى يحبها ، ورزق الذى يقيم بقصر على بك ويتآمر مع أعدائه عليه ، وعثمان الجاسوس التركى . . وهكذا . بل إن المسرحية كلهـا يسيطر عليها جو القهر المملوكى ، والنهب للمتلكات والأعراض ، والطغيان الذى يقع على الشعب المصرى وحده ، فضلا عن المؤامرات الغادرة التى تحكم علاقـة المماليك بعضهم بالبعض الآخر .

أما توفيق الحكيم ، وقد اختار المسرح الذهنى - الرمزى مجالا لإبداعه ، فلم يلجأ - فى أعماله الكبرى - إلى الشخصية الشريرة كثيراً . إنه يؤمن بذلك الضرب من « التعادلية » الذى عبر عنه فى كتابه الموسوم بهذا العنوان ؛ فالإنسان يقع دائما بين ثنائيات متصارعة ، من العقل والقلب ، ومن العلم والإيمان ، والحرية والقدر ، والقدرة والحكمة ، والخير والشر . . إلى آخر هذه الثنائيات . والإنسـان المتوازن عنده من يستطيع أن يعقد مصالحة مستمرة بين هذه الثنائيات فى نفسه ، وأى اختلال فى هذه « التعادلية » أو « المصالحة » يخلق الأزمة ، التى يتولد عنها القلق والصراع . وبصرف النظر عن قيمة هذه الأفكار - فلسنا فى مجال يتيح لنا مناقشتها - فيهمنا هنا رأيه فى الخير والشر .

الإنسان - عند الحكيم - حر مسئول ، لأنه لا حرية للإنسان - غير الكائنات الأخرى المجبولة على أعمالها - بدون مسئولية . ومن ثم يكون الخير فعلا إراديـا يؤدى إلى نفع الغير ، والشر فعلا إراديا يؤدى إلى الإضرار بالغير ، حيث لا يوجد شر أو خير إلا بوجود الغير ، أى المجتمع[1] . ثم يطبق هذا على مسرحه ، فيقول « فأنالم أبرز قط أشخاصاً ينتمون إلى الخير مطلقاً ، أو إلى الشر مطلقاً ، فأنا أرفض هذه الفكرة ، ورفضتها دائما فى كل ما كتبت » . ثم يقول : « فالإنسان عندى قيمة ثابتة ، تلحق بها أحوال متغيرة من الخير والشر ، والصحة والمرض ، وأن من يأتى عملا يضر الغير ، يستطيع أن يأتى عملا ينفع الغـير . . وهو لـذلك ليس خيّـراً

(١) راجع توفيق الحكيم ، التعادلية ، مكتبة الآداب ، ١٩٧٦ ، ص ٤٠ ، ٤١ .

ولا شريراً ، ولا صحيحاً ولا مريضاً فى أحواله العادية ، إنما هو موضع تتعادل فيه وتتوازن هذه الحالات المختلفة المتغيرة »[1] . وبصرف النظر - مرة أخرى - عن قيمة هذا الكلام ، فيمكن أن نناقش مع الحكيم مفهومه عن الشخصية الشريرة والشخصية الخيرة . حتما إن الخير أو الشر هو الفعل « الإرادى » لأحدهما ، لكنه لا « يؤدى » بالضرورة إلى النفع أو الضرر ؛ فالخير أو الشر ينبع من « طبيعة » الشخصية وليس من نتيجة عملها ، بل قد تؤدى كثير من أعمال الأشرار إلى نفع غير متوقع من أحد ، كما قد يحدث العكس ، أى ينتج الضرر عن أفعال خيرة رَمَت -بداية - إلى الخير وعملت له .

كما أن جزم الحكيم بأنه لم يبرز قط أشخاصاً ينتمون إلى الخير مطلقا أو إلى الشر مطلقاً ، فمبنى على استقصاء ناقص لأعماله ، لأنه استخدم الشيطان - مثلا - فى أكثر من عمل من أعماله (سنتناول بعضها فى الباب الثانى من هذا البحث) ولا خلاف على أن الشيطان شر مطلق . واستخدم أيضاً بشراً أشراراً فى أعمال أخرى ، كحورايته « محمد » مثلا . لكن تظل الملاحظة - على وجه العموم - صائبة لأن توفيق الحكيم لم يستخدم من الشخصيات الشريرة إلا القليل ، بل النادر ، لا لهذا الفكر الذى يعتنقه فحسب ، ولكن - أيضاً - لأن طبيعة مسرحه لا تقبل إلا أن تكون الشخصية الشريرة تعبيراً عن فكرة من تلك الأفكار التى يستخدمها - أو لنقل التى يستخدم شخصياته رموزاً عليها . أما اهتمامه الأساسى فينصب على عالم الإنسان بما فيه من تناقضات وجودية ، كصراع الانسان مع الزمن فى « أهل الكهف » ، أو صراع القدرة والحكمة فى « سليمان الحكيم » ، أو السيف والقانون فى « السلطان الحائر » وغير ذلك . وأكثر الشخصيات الشريرة التى استعان بها الحكيم : الشيطان (فى « الشيطان فى خطر » و « نحو حياة أفضل » وحواريتيه « محمد » و « عدو الشيطان ») ثم استخدم الجنى فى « سليمان الحكيم » استخداماً قريباً من سمات الشيطان . كما تناول شخصية ست إلّه الشر المصرى القديم فى مسرحيته عن إيزيس . ونظن أنه أول من لفت الاهتمام - فنياً - إلى هذه الأسطورة ونقلها إلى خشبة المسرح العربى ، وتابعه بعد ذلك عدد من الكتاب .

---

(١) السابق ، ص ٤٣ ، ٤٤ .

وينسحب الحكم نفسه - تقريباً - على مسرح محمود تيمور ، ولكن لسبب مختلف ؛ فتيمور ركز مجهوده على الملهاة الاجتماعية فى كثير من أعماله ، فى حين مال إلى المفهوم الكلاسى أو - بالأصح - الأرسطى للمأساة فى مسرحياته التاريخية : صقر قريش ، وطارق الأندلس ، وابن جلا ، وفى مسرحيتى حواء الخالدة واليوم خمر . إذ تقوم المأساة فيها جميعاً على عيب خلقى - موروث أو مكتسب - يورد البطل موارد المأساة ؛ فالغرور عند طارق بن زياد ، والشك الذى ملك على عبد الرحمن الداخل نفسه حتى أخذ يتخلص من رجاله الواحد بعد الآخر ، وتقلب « حواء الخالدة » عبلة ، وقسوة الحجاج وسبقه إلى السيف وإراقة الدماء التى تطارده إلى لحظة موته. هذه الأسباب جميعا هى التى تدفع أبطاله إلى مصائرهم المأسوية . فلا نكاد نجد فى هذه المسرحيات جميعاً إلا شخصية الكونت يوليان المتآمر على طارق بن زياد ، فى « طارق الأندلس » . والطريف أنه حين استعان بالشيطان - أو بالشياطين ، على الأصح - كان ذلك فى ملهاته « أشطر من إبليس » ، التى جعل منها فنتازيا رمزية لعالم البشر المضطرب ، وجعل من عالم الشياطين معادلا لعالم البشر .

ولم يقدم عزيز أباظة فى مسرحه جديداً فى مجال الشخصية الشريرة ؛ فهى ما تزال الشخصية المتآمرة ، الحاقدة ، التى تعمل ضد مصلحة النظام أو المصلحة القومية .

أما الكاتب الذى سعى واعياً إلى البحث عن شخصيات شريرة جديدة على المسرح العربى ، فكان على أحمد باكثير . لقد تجاوب باكثير مع القضية الفلسطينية ، مثلا ، فى وقت باكر ، فكتب - فى سنة ١٩٤٥م - مسرحية « شيلوك الجديد » محاولا صب الخطوط الأساسية للمشكلة الفلسطينية فى الحبكة الشكسبيرية المعروفة ، ولكنه لم يلبث أن وجد أن الإطار الشكسبيرى يضيق عن استيعاب هذه التجربة الاستعمارية المعقدة فتناول الشخصية الصهيونية - أو اليهودية - فى مسرحيتين تاليتين ، وهى الشخصية التى تناولها الكاتب يسرى الجندى فيما بعد ، وهذه المسرحيات سنتناولها جميعاً بعد .

كما عثر باكثير على شخصية حمزة بن على الزوزنى فى تاريخ الحاكم بأمر الله ، وبذل جهدا ثقافياً كبيراً ليضع يده على شخصية الزهرة الأسطورية فى التراث العربى وتراث ما بين النهرين ثم يربطها بالآلهة السائدة فى المنطقة فى ذلك الحين ، ويربطها – من جهة أخرى – بقصة هاروت وماروت ، ليس متابعة للتراث الإسلامى فحسب – حيث تشكل الزهرة فى حكاية هاروت وماروت عنصراً أساسيا فى مأساتها – ولكن عن وعى شديد أيضاً بأبعاد الأسطورة وما يدور حول هذه الالهه من أساطير ، أوحتى الإشارات التى بقيت منها . ثم لم يلبث باكثير أن تناول شخصيه فاوست فى عمله « فاوست الجديد » . وكتب – بعد الحكيم – مسرحيته « أوزوريس » وتناول خلالها – بطبيعة الحال – شخصية ست .

وتتنوع الشخصيات الشريرة فى مسرح عبد الرحمن الشرقاوى ، من شخصيات المستعمرين الفرنسيين فى مسرحية « جميلة » إلى شخصية « بجير » والأمير حسان فى « الفتى مهران » إلى شخصيتى ابن زياد وشمر بن ذى الجوشن فى ثنائية « الحسين ، ثائراً وشهيداً » وغير هؤلاء . فالشرقاوى – فى أغلب مسرحياته يميل إلى انقسام الشخصيات بين معسكرين ، أحدهما خير ، والآخر شرير . ولعل هذا واضح تماما فى مسرحية « الفتى مهران » .

لقد آمن باكثير والشرقاوى كلاهما بهذه الثنائية فى العالم ، ثنائية الأخيار والأشرار . لكن هذه الثنائية نشأت عند باكثير من حسه الدينى الخلقى الذى يميل – فى الغالب – إلى هذه القسمة الثنائية ، فى حين نشأت عند الشرقاوى من اتجاهاته الاجتماعية والسياسية ، التى تميل أيضاً إلى هذه القسمة ، ليس على الأساس الأخلاقى السابق فحسب ، لكن على أساس اجتماعى – سياسى أيضا .

وشخصيات الشرقاوى الشريرة أضافت إلى المسرح المصرى بروز شخصية المستعمر – الشريرة ، وشخصية رجل الدين الذى يستغل مركزه الاجتماعى والوظيفى ضد مصالح شعبه ولتحقيق مصالحه الخاصة ، وشخصية الحاكم الغريب عن شعبه فتصبح مصالحه الخاصة – التى يحققها بالقسوة والظلم والقهر – دستور الحكم الوحيد السائد . . وهكذا .

أما صلاح عبد الصبور فقد رسم ـ فى مسرحياته ـ شخصية الخائن حسام ـ فى « ليلى والمجنون » ، وشخصية المخادع الماكيافيلى فى « الأميرة تنتظر » ، والحاكم الطاغية فى شخصية (الكمسارى ، عشرى السترة) فى « مسافرليل » . وعاد مهران السيد إلى أسطورة إيزيس وأوزيريس فى « الحربة والسهم » فصور شخصية ست كما تعرفها الأسطورةدون تغيير يذكر ، وهو ما فعله محمد إبراهيم أبو سنة مع شخصية بختك فى « حمزة العرب » .

وعاد ألفريد فرج إلى تاريخ الحملة الفرنسية فى مسرحيته « سليمان الحلبى » وصور فيها شخصيات المستعمرين الفرنسيين ، وعلى رأسهم كليبر ودوجا وغيرهما ، شخصيات شريرة . فكليبر ـ على سبيل المثال ـ نراه مثالا للغطرسة والتباهى بالقوة ، قاسيا ، لا يرى للاستعمار بقاء إلا بإذلال الشعب المستعمر واستلال شعوره بالكرامة والأدمية ، ويجعل فى المقابل لهم شيخ المنسر ، الذى يعتدى على أوراح الناس وأموالهم ، وحتى على مال ابنته ، ثم ينتهى به الأمر أن يكون جابيا للفرنسيين . وفى مسرحيته « الزير سالم » يحمّل شخصيتى التبع حسان وأخته سعاد عبء الشر فى المسرحية . فالتبع حسان ملك طاغية أراد أن يتزوج جليلة قهرا ، فدبرت مقتله مع أخيها جساس وزوجها كليب وأخيه سالم . وقبل أن يموت حسان يلقى بينهم بذور الحقد والخلاف ، فيقول إن من يقتله منهم سيفوز بعرشه ، ويبقى الآخران يحسدانه ويحقدان عليه . وكان قاتلاه جساساً وسالماً ، ومع هذا رضيا أن يتولى كليب العرش . ولكنه كان مغرورا بخيلا ، فازداد حقد جساس عليه . ثم أتت سعاد ، أخت حسان المقتول ، لتثير كوامن هذا الحقد فى نفس جساس ليقتله ، وليبقى الدم بين القبيلتين زمنا .

ولانجد فى مسرحية محمود دياب « باب الفتوح » شخصية شريرة واحدة ، ولكننا نجد مجموعة من قادة الجند والتجاروالشعراء والمؤ رخين تحيط بصلاح الدين ، وحول كل حاكم صالح ـ كصلاح الدين الأيوبى ـ مجموعة تحيط به وتقيم حوله ستارا صفيقا يمنع اتصاله بالناس وبالفكر الجديد الذى يصحح مسيرة الحكم المنتصرة ، ليمتد « فتحها » الخارجى بفتح داخلى يجعل الحكم للشعب حقيقة ، ويرعى مصالحه الحقيقة ، ويحرر الشعب من الخوف والقهر والمظالم . إن الحاكم يقع فى يد هذه

المجموعة ، التى ترعاها مصالح التجار و « السادة » من الإقطاعيين وأصحاب رؤوس الأموال المستغلين ، وتحمل دعوتهم وتسوغها مجموعات من الشعراء المنافقين والمؤرخين الكذبة . إن الشخصية - هنا - لا تهم كثيرا قدر مايهم النظام الفاسد كله بما يمثله للشعب من قهر وظلم وعذاب ؛ فلا يحرر الأرض ويحمى المحارم إلا شعب حر ، يحكم نفسه ويرعى مصالحه ويكون قيما على حكامه وأمواله ، ولا يكفى وجود حاكم صالح ؛ فالحاكم الصالح - كالطالح - إلى زوال ، ويبقى الشعب والنظام الصالح نفسه . فبمجرد موت صلاح الدين عاد الفرنج أقوى مما كانوا ، ودخلوا المناطق التى حررها صلاح الدين من جديد ، وقتلوا وأحرقوا دون أن يقف فى وجوههم هذا « الشعب الحر » .

ويهاجم يسرى الجندى فى « رابعة العدوية » النظام الذى يضع الحدود الواسعة بين الفقراء والأغنياء ، بين القصور والأكواخ ، النظام الذى تحكمه قيم السوق والمكسب والخسارة ، دون نظر إلى الإنسان فى قيمته العليا . مثل هذا المجتمع يصبح سادته النخاسين وتجار المتعة والأكثر جشعا ، والأقدر فى سرقة الناس . حينئذ يضيع الفقير - والمرأة بخاصة ، تباع جارية وتشترى ، وتفقد قيمة العرض والشرف والكرامة . كما يتناول بعد ذلك فى « اليهودى التائه » الشخصية الصهيونية ، وارتباطها بالاستعمار والاحتكارات الاستعمارية الواسعة ، وتجارة الحروب ، وتمثيلها للعنصرية فى أبشع صورها ، من خلال قضية سرحان بشارة سرحان ، الشاب الفلسطينى الذى قتل النائب الأمريكى روبرت كيندى . ولا تكون قضية سرحان إلا بداية ، أو هى تفصيلة واحدة فى لوحة مأسوية كبيرة تمثل القضية الفلسطينية ، منذ بدايتها وحتى اليوم .

هذه — على وجه التقريب — أبرز اتجاهات الأدب المسرحى المصرى ، بل ربما تكون أبرز اتجاهات المسرح المصرى بعامة ، تجاه الشخصية الشريرة . حقا إننى لم أتناول المسرح المكتوب بالعامية بالتفصيل ، ولكن الشخصية الشريرة فى المسرحيات الجيدة من المسرح المكتوب بالعامية لاتخرج عن الأطر التى تعرفناها هنا ، ولأن الموضوع — وهذا هو الأهم — تحدد بالأدب المسرحى فحسب .

فالمسرح المصرى ـــ على وجه العموم ـــ قد اصطفى عدة نماذج من النماذج السائدة فى الأدب العالمى للشخصية الشريرة ؛ أهمها ذلك النموذج الميلودرامى ، الذى تميزه سمات : التآمر ، والدسّ ، والخبث والخديعة ، مدفوعا بحقده تجاه البطل أو البطلة ، ناعم مع فريسته حتى تقع ثم تظهر قسوته الشديدة ورغبته الطاغية فى السيطرة ، لا يرتكب الشر بيديه قدر دفعه لفرائسه لارتكابه . إنه صورة بشرية من الشيطان ، كما سنرى ، وهو ـــ مع النموذج التالى ـــ من أكثر النماذج الشريرة دورانا فى المسرح المصرى ، ثم انتقلا منه ـــ معا ـــ إلى السينما المصرية .

أما النموذج الثانى فهو صورة غير كاملة من دون جوان ؛ غنى متلاف ، داعر ، مستهتر يطارد النساء (أو يطاردنه) ، يعاقر الخمر ولا يسلو القمار ، أو قد يكون فقيرا يحقد على الأغنياء ، يسعى إلى المال لا تهمه وسيلته إليه ، يتخذ من النساء والخمر والقمار أحابيل للإيقاع بفرائسه . وأقول إنه صورة مبتورة ، لأنه إما أن يأخذ من دون جوان هذا الجانب الحسى الضيق ، دون أن يحمل ما كان يحمله دون جوان من حيرة وقلق وسعى دائب فى سبيل مثل أعلى للمرأة والحب ، بل ما يحمله من احتقار لهذه الشهوات التى يمارسها وينغمس فيها فى نهم شديد ، أو أن يتخذ من هذه المتع مجرد وسائل للإغراء والإغواء فينحرف عن النموذج الأصلى لدون جوان إلى النموذج السابق ، الشيطان البشرى الماكيافيلى . فأكثر شخصيات المسرح المصرى من هذا النوع شخصيات نمطية ، نتوقع كل موقف ستتخذه ، وأحيانا كل كلمة ستقولها . ولا يكاد يشذ عن هذا الطريق إلا شخصية أمين فى مسرحية « الهاوية » لمحمد تيمور ، حيث نجده فى انغماسه فى لهوه وعبثه مصرا وواعيا بما يفعل ، ويجعل من هذا مظهرا للأزمة الاجتماعية التى يعيشها . أما النموذج الدونجوانى الكامل فربما ليس موجودا فى المسرح المصرى مطلقا ، ربما لأن كتابنا يرون أنه ـــ كاملا ـــ نموذج لا يوائم قيمنا وعاداتنا ، أو لأنهم لا يحبون للمرأة أن تكون متهالكة على الرجل بمثل ما يحدث لدون جوان ، أو لأننا نكره أن يكون الشرير جميلا !

واستعان بعض الكتاب بالنموذج الشيطانى فى أعمالهم ، وأهمها ـــ بطبيعة الحال ـــ الأعمال المكتوبة عن فاوست ، التى تحاكيه مباشرة أو تنقل موقفه إلى مواقف مسرحية أخرى . فنجد الشيطان فى أعمال عن فاوست لمحمد فريد أبى حديد وتوفيق

الحكيم وباكثير ، وفى أعمال فيها الموقف الفاوستى ، مثل شخصية الجنى فى مسرحية الحكيم « سليمان الحكيم » ؛ حيث علاقة الجنى بالصياد شبيهة بعلاقة فاوست بشيطانه ، وعلاقة الملكين هاروت وماروت بالملكة إيلات فى مسرحية باكثير وعلاقة بنى اسرائيل بالشيطان فى مسرحية باكثير « إله إسرائيل » .

وبطبيعة الحال استعين بالنموذج الفاوستى نفسه فى المسرحيات المذكورة لكل من أبى حديد والحكيم وباكثير ، وبعناصر من هذا النموذج فى مسرحيات أخرى . كما استعين بنموذج اليهودى التائه ، الذى اندمج فى مسرحيتين لمارلو وشكسبير بالنموذج الماكيافيلى فأصبحا نموذجا واحدا تقريبا . فالنموذج اليهودى لا يمكن فصله — فى الحقيقة — عن النموذج الماكيافيلى (التآمرى) ، أما العكس فيمكن أن يحدث ، بمعنى أن نجد نموذجا متآمرا غير يهودى . ولكن كتابنا حين تناولوا هذا النموذج لم يتركوه مجرد نموذج بشرى يمكن أن يكون فى مالطة أو البندقية أو غيرهما ، هذا النموذج « المطلق » المتحلل من روابط الزمان والمكان ، بل جعلوا منه نموذجا متعينا يحمل الصفات القديمة لليهودى الحاقد المتآمر ، ويحمل — فى الوقت نفسه — السمات التاريخية التى ارتبطت بالحركة الصهيونية — الاستعمارية التى اغتصبت فلسطين العربية . إن هذا النموذج لم يعد — على المسرح العربى — يتجلى فى شخصية واحدة ، بل أصبح يتجلى فى أكثر من شخصية فى وقت واحد ، أو هو — بالأحرى — يتجلى فى نظام كامل ، استعمارى ، متآمر ، مدمر . والشخصية فى مثل هذا النظام لا تكون إلا وجها واحدا من وجوه وسط مجموعة من الشخصيات التى تمثل الوجوه الأخرى ، أحيانا ، أو هى رمز على سماته مجتمعة أحيانا أخرى . وبهذا أعطت المسرحية للروابط أو الأطر الزمانية والمكانية أهميتها فى تشكيل هذا النموذج ، وإن لم تغفل تماما هذا النموذج « المطلق » الموجود فى مسرحيتى مارلو وشيكسبير .

هذه أهم النماذج الشريرة فى التراث العالمى الحى ، التى عاشت ، وما تزال ، على المسرح المصرى . مع ملاحظة أنها تحولت — فى أعمال كبار كتابنا — إلى رموز على قضايا عصرهم وأمتهم ، كما سنرى ، ولم تقف — بهذا — عند حدود السمات التى لصقت بها فى المسرح العالمى ، بل أضيف إليها ، ودخلت فى علاقات جديدة ،

وفى مواقف جديدة أيضا ، فتخلصت ــ إلى حد ما ــ من أحمالها المعنوية التى أتت تحملها لتحمل عبء هموم ومشكلات وقضايا جديدة ، هى قضايا كتابنا المتصلة بعصرهم وقضايا أمتهم .

قد يكون هذا تجديدا معتادا إلى حد ما ؛ حيث نتوقع أن تحمل كل معالجة جديدة لنموذج ناجز معنى جديدا أو يدخل فى علاقات جديدة أو يثير مشكلات جديدة ، وإلا كان هذا العمل الجديد بلا مسوغ معقول ، ولكن كتابنا ألقوا على كاهل هذه النماذج مشكلات ربما لم يتوقع أحد أن تكون لها ، كمشكلة الاستعمار ، العسكرى والثقافى ، ومشكلة التباهى بالقوة والصراع على امتلاكها بكل الوسائل . . وغير هذه من مشكلات . أكثر من هذا أنهم وجدوا شخصيات جديدة تحمل أعباء هذه النماذج ــ الفنية والمعنوية ــ لعل أهمها شخصيتا حمزة الزوزنى وحسن الأخرم فى مسرحيتين عن الحاكم بأمر الله ، ثم اكتشاف باكثير ــ الخطير ــ لشخصيتى إيلات ومناة فى مسرحيته عن هاروت وماروت .

ومع هذا ، فإن هناك ظواهر لافتة قد تحتاج إلى تفسير ؛ منها ماذكر آنفا عن غياب النموذج الكامل لدون جوان عن المسرح المصرى ، وهو غياب ــ كما ذكرت ــ قد تسوغه معتقداتنا وعاداتنا المرتبطة بالمرأة وبعلاقات الجنسين ، فضلا عن عاطفيتنا التى تميل إلى الشخصية الجميلة ولا تحب أن يلتصق بها الشر . فالشخصية الوحيدة فى الأدب المسرحى المصرى الجميلة ، الشريرة مع ذلك ، هى شخصية الملكة إيلات عند باكثير ، وحتى مناة يصورها باكثير امرأة تقدمت ــ إلى حد ما ــ فى العمر ، وإن لم يذهب جمالها كلية .

ومن هذه الظواهر أيضا القلة الملحوظة فى معالجة الشخصية اليهودية (أو الصهيونية) ــ بالرغم من أنها تشكل مساحة ضخمة من الاهتمام العربى ــ على المستوى الإبداعى ، والمسرحى منه بخاصة .

أما الظاهرة الثالثة فهى أن كتابنا نجحوا فى التعامل مع شخصيات اكتشفوها فى تراثنا الفرعونى أو العربى ، التى مثلنا لها بشخصيات حمزة الزوزنى وحسن الأخرم وإيلات ومناة ، وهى جديدة تماما على المسرح فى أى مكان ، ثم شخصية ست فى الأعمال التى تناولت أسطورة إيزيس وأوزيريس .

الفصل الثالث

توظيف الشخصيـــة الشريـــرة

الشخصية الفنية هى ذلك الكيان المؤثر فى تسيير حركة الأحداث فى المسرحية بطريق مباشر أو غير مباشر . وقد يكون هذا الكيان إنسانيا أو غير إنسانى (إله ، أو قوة القدر ، الشيطان ، الظروف الاجتماعية أو السياسية ، منزل ، بستان . . ونحو ذلك) .

وكان أرسطو يرى ـــ وتابعه أغلبية النقاد والدارسين ـــ أن الحبكة تأتى فى المرتبة الأولى من عناصر العمل المسرحى الناجح ، تليها الشخصية [١] فى الأهمية ، فى حين يرى لايوس إيجرى أن الشخصية تفوق الحبكة أهمية [٢] . وليس من غرضنا أن ندخل فى جدال نظنه عقيما ؛ لأننا قد نضطر لأغراض الدراسة فحسب ـــ إلى تفتيت عناصر موضوع ، وحينئذ نضطر ـــ مرة أخرى ـــ إلى ترتيبها بحسب مانتصور أنه ترتيب للأهمية ، دون أن يسند أى لون من ألوان النرتيب حجة قوية وطيدة . بل إن أرسطو ـــ حتى لو قصد إلى الأهمية ـــ يمكن الوقوف ـــ فى سهولة ـــ على دوافعه لجعل الحبكة تتصدر عناصر البناء المسرحى فى أهميتها ؛ فالمسرح الإغريقى كان يقوم على أساطير معروفة الأحداث ، ويعرف كل فرد من أفراد الجمهور كل شخصية من شخصيات الأسطورة ، وسماتها ودورها فى الأحداث وغير ذلك . وهنا تتجلى

(١) انظر مقدمة درينى حشبة لكتاب لايوس إيجرى ، فن كتابة المسرحية الأنجلو المصرية د . ت ، ص ٩ - ١٠ . وأيضا ديفيد ديتشس ، مناهج النقد الأدبى ، ص ٥١
ويلاحظ أن الاستاذ درينى خشبة ود . نحم كليهما ترجم Plot بالعقدة ، والأوفق ترجمتها بالحبكة ، لاختلاف المفهومين ، كما فعل د. أحمد كمال زكى فى كتابه دراسات فى النقد الأدبى ، دار الأندلس ، بيروت ١٩٨٠ .

(٢) إيجرى ، السابق ، ص ١٠٠ وما بعدها .

عبقرية الكاتب المسرحى فى أن يصنع « تشكيلا » جديدا من هذه العناصر التراثية التى يحفظها المشاهدون عن ظهر قلب ، وهذا التشكيل الجديد هو الحبكة plot نفسها ، التى تعنى عند أرسطو ـ لا الحكاية التى يمكن تلخيصها ، بل تعنى تنسيق تنسيق العناصر المسرحية جميعا وطريقة سيرها إلى أهدافها . أما فى المسرح الحديث فقد اتسعت آفاق الإبداع ، وأصبح كل كاتب حرا فى اختيار موضوعه وتنسيق حبكته ، فإذا أضيف إلى هذا اتساع نطاق الدراسات النفسية للشخصية ـ فى إطاريها الفردى والاجتماعى ـ فهمنا تأكيد إيجرى على أهمية الشخصية بالقياس إلى الحبكة أو غيرها .

على أية حال ، فالأمر مرجعه ـ فى وقت الكتابة ـ إلى مايريد الكاتب التأكيد عليه ؛ فالحبكة ـ بالتأكيد ـ ذات أهمية متضخمة فى المسرحية الجيدة الصنع ، فى حين تتضخم الشخصيات فى مسرحية الشخصية ، التى يمكن أن نجد لها أمثلة عدة ، فى مسرح شكسبير مثلا . المهم أن مثل هذا الخلاف يؤدى بنا إلى نتيجة مهمة عن الشخصية نفسها ؛ ففى المسرحية التى تهتم بالموقف أو بجودة الصنع والإثارة وحدها ، نجد شخصيات نمطية جامدة أو تكاد ، فى حين نجد فى الجانب الآخر شخصيات حية فاعلة مؤثر ومتأثرة ، وهى قضية سنعود اليها حالا .

أما عن هذا الخلاف ـ الذى وصفناه بالعقم ـ فيمكن القول إن الشخصية أو المواقف أو الفكر أو غير ذلك من عناصر العمل المسرحى تعمل جميعا فى إطار نسق كلى لا تنفصم أجزاؤه نطلق عليه اسم المسرحية ؛ فالشخصية لا تقدم إلينا عارية من مواقف أو أحداث ، وهذه الأحداث والمواقف التى تنتظم الشخصية فى داخلها تبدأ الحركة منذ اللحظة الأولى للمسرحية ، وحينئذ نبدأ فى تعرّف كل من الشخصية والموقف فى لحظة واحدة ؛ لأن الشخصية هى التى تصنع الموقف ، والموقف هو الذى يكشف لنا عن الشخصية : « الشخصية فى المسرحية ليست المادة الأولية للكاتب : إنها نتاجه . وهى تنبثق من المسرحية ، ولا توضع فيها . فالاستخدامات الذكية للشخصية تتعدد بلا حدود ، ولكنها جميعا استخدامات تقوم على خدمة تناسق المسرحية بوصفها كلا ، وهكذا تجد الشخصية هذا المكان فى خطة المسرحية »[1] .

---

(1) J .L . Styan, The Elements of Drama, Cambridge Univ . Press, London, p. 163 .

وهو موقف لا يلائم عملية التلقى فحسب ، بل يمكن أن ينسحب أيضا على عملية الإبداع التى قد تبدأ شرارتها من حكاية أو موقف أو حدث أو شخصية أو تجربة ذاتية أو غيرية ، ويبنى الكاتب بعدها بناءه الذى يصبح خلقا جديدا يعود أو لا يعود إلى الشرارة الأولى ، بل قد تضيع معالم البداية تماما ولا يبقى لها أثر [1] .

فالشخصية ــ إذن ــ جزء من كل حى لا ينفصم منه جزء أو يتضخم آخر ، ولكنها أجزاء ــ فى العمل الجيد ــ تدخل فى نسيج حى متلاحم فى توازن دقيق .

والشخصية ــ عند دارسى المسرح ــ تصنّف من عدة وجوه ؛ فمنها الشخصيات الأساسية والشخصيات الثانوية ، ومنها الشخصيات المتحركة (أو الحركية) dynamic والشخصيات الثابتة أو الجامدة static ، ومنها الشخصيات الحية والشخصيات النمطية . . إلى آخره [2] . ولكن التصنيف الذى يهمنا مناقشته هنا ، هو تصنيف الشخصيات الرئيسية إلى : البطل protagonist وخصمه (أو خصيمه) antagonist .

فالشخصية المحورية أو الرئيسية هى البطل الأول فى المسرحية « هو الشخص الذى يتولى القيادة فى أى حركة أو قضية . وأى إنسان يعارض البطل الأول هو المقاوم له أو خصمه . . وبدون الشخصية المحورية لايمكن أن تكون مسرحية ، لأن الشخصية المحورية هى الإنسان الذى يخلق الصراع ويجعل المسرحية تتحرك إلى الأمام » [3] . قد يتوهم بعض الدارسين أن الشخصية المحورية تتوحد بالخير ، وأن الخصم أو المقاوم يتوحد بالشر ، ولكن الحقيقة غير ذلك ؛ لأن الشخصية المحورية يمكن أن تكون شريرة (فاوست ودون جوان وريتشارد الثالث ويهودى مالطة ، على سبيل المثال) كما يمكن أن يكون الخصم هو الشرير ، بل قد يكونان معا شريرين ، كما نرى فى أعمال فاوست التى يلازمه فيها الشيطان دائما . فالشخصية الشريرة ،

(١) انظر على سبيل المثال ، المسرح من خلال تجارب كتاب المسرح المصريين فى « فصول » مج ٢ ع ٣ ، ١٩٨٢ . وقارن بتجارب كتاب الراوية - والخلق الفنى لا يختلف فى جوهره - فى المرجع نفسه مج ٢ ع ٢ ، ١٩٨٢ .

(٢) انظر مادة . الشخصية ، فى د. إبراهيم حمادة معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية

(٣) إيجرى ، السابق ، ص ٢١٢ .

إذن ، ليست هى الشخصية المحورية دائما ، أوهى الخصم دائما ، بل قد تكون احداهما ، وقد تكون فى المسرحية شخصيتان تمثلانهما معا . فهذا التصنيف مداره على من يقود الحركة أوالقضية فى المسرحية ومن يعارضه ، وليس سمات كل منهم النفسية أو الخلقية .

أما أن الشخصية المحورية هى « الإنسان الذى يخلق الصراع ويجعل المسرحية تتحرك إلى الأمام » فهو كلام لا يثبت على شى ؛ لأن الصراع ينشأ من الصدام بين قوتين متعارضتين (قد تكونان إرادتى شخصين أو فكريهما أو طبقتيهما أو مصالحيهما أو حتى قوتين نفسيتين داخل الفرد الواحد) وبدون إحداهما لا ينشأ الصراع .

وإذا فرقنا بين هذا التصنيف والتصنيف الذى يدل عنوان البحث على البدء منه ، وهو توزيع الشخصيات بين شخصيات خيرة وأخرى شريرة ، يمكن أن نقف عند سؤال : ما الشخصية الشريرة ؟

يعرف كادون J.A. Cuddon الشخصية الشريرة بأنها « الشخص الكريه bad فى قصة ، وفى معنى أكثر أهمية وتخصيصا ، محرك الشر أو المخطط له فى مسرحية »[1] . ثم يعرض — بعد هذا — أهم النماذج الشريرة ، وتطورها على مدى التاريخ الأدبى ، والمسرحى بخاصة ، وقد أفدنا ببعضه فى الفصل السابق . فى حين يعرفها د . إبراهيم حمادة بأنها « الشخصية التى تمارس ما ضد المصطلح الخلقى للمشاهدين . . وعادة ما تستهدف تلك الممارسة فى المسرحية البطل الذى تتعاطف معه الجماهير . وفى كثير من المسرحيات يركز المؤلف اهتمامه على الشخصية الشريرة كما هو الحال فى « مكبث » لشكسبير ، و « دون جوان » لموليير . أو يتقاسم البطل مع الشرير مظاهر البطولة المسرحية كما هو الحال فى مسرحية «عطيل لشيكسبير»[2] ولا يكاد تعريف « معجم المصطلحات العربية للغة والأدب » يخرج عن تعريف د . إبراهيم حمادة كثيرا[3] .

---

(١) انظر مادة Villain فى J. A. Cuddon, A Dictionary
(٢) د . إبراهيم حمادة ، السابق ، مادة : الشرير .
(٣) د . مجدى وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية للغة والأدب دار الكتاب اللبنانى ١٩٧٨ .

مثل هذين التعريفين يشيران إلى عدة نقاط ، منها « إحساس » المتفرج أو شعوره ؛ فالكراهية ــ عند كادون ــ نابعة من إحساس المتفرج تجاه الشخصية ، التى يفسرها د . إبراهيم حمادة على أساس من « المصطلح الخلقى للمشاهدين » الذى تعاديه الشخصية الشريرة وتعمل ضده . ولكن هذا الإحساس ــ فى الوقت نفسه ــ ذو أسباب موضوعية ، هى أن الشخصية الشريرة« تحرك الشر أو تخطط له » فى العمل المسرحى ، ولأنها « تمارس ما ضد المصطلح الخلقى للمشاهدين » وهذه الممارسة« موجهة ضد البطل الذى تتعاطف معه الجماهير » .

ولم يشر واحد من الباحثين إلى المشكلات التى ترتبط بهذه الشخصية ووظيفتها المسرحية ، اكتفاء ــ عند كادون ــ بأنها « محرك الشر أو المخطط له » فحسب . وسنشير هنا إلى بعض هذه المشكلات ، وأهمها مشكلة الصلة بين الإرادة والفعل ونتائجها فيما يخص الشخصية الشريرة ، ثم الوظيفة الجمالية لهذه الشخصية ، والوظيفة الخلقية لها .

وقد سبقت الإشارة إلى تعريف توفيق الحكيم للخير بأنه الفعل الإرادى الذى يؤدى إلى نفع الغير ، والشر بأنه الفعل الإرادى الذى يؤدى إلى ضرر الغير . فهو يربط بين الإرادة والفعل والنتيجة ، لكى يكون الفاعل خيرا أو شريرًا . ودون الدخول فى جدل فلسفى نقول إن النتيجة غير لازمة فى حالة الشخصية المسرحية الخيرة أو الشريرة وحتى فى الحياة . فالمهم هو الإرادة ثم الفعل ، أما النتيجة فغير مهمة ، لأنها قد تأتى بعكس ما أريد منها تماما . وإلا فهل كان المصير المأسوى الذى انتهى إليه أوديب هو الهدف الذى سعى إليه من وراء فعله الإرادى بإنقاذ طيبة من الهولة ثم محاولة إنقاذها من الوباء ؟ أو هل كان روميو ينوى الانتحار وهو سادر فى حبه لجوليت ؟

يمكننا أن نضرب الأمثلة بكل الأبطال المأسويين الذين لم تكن مآسيهم نتيجة لأفعال شريرة ارتكبوها بكامل إرادتهم ، بل كانوا ـ على العكس من هذا ـ يسعون إلى الخير ، نية وعملا ، ولكنهم اندفعوا إلى هذا المصير المظلم ، ربما لخيرهم الذى يزيد عن طاقة البشر العاديين،أو لنقائهم الذى يفوق كل نقاء ، أو لأن بهم أو فى حياتهم خللا لا يفطنون إليه أو لا يملكون

له دفعا . إن النتيجة هنا ـ لا طبقا لمنطق الخير والشر عند الحكيم ، بل طبقا لمنطق المأساة بطبيعة الحال ـ لا تأتى على وفاق مع النية والفعل . ولهذا لا تدخل النتيجة فى حساب عد الشخصية شريرة أو خيرة ، وإنما مدار الحكم هو النية والفعل فحسب .

فلا جدال فى أن الشيطان شخصية شريرة ، بل هو المحرك الأول للشر فى الكون ، ومع ذلك فيما يشيع عنه أن أفعاله الشريرة قد تأتى بعكس نتيجتها إذا ارتكب شره مع رجل بار أو قديس أو وَلىّ . بل هو يصور فى الكتاب المقدس ـ مثلا ـ بأنه الشر الذى يدفع الإنسان ـ عن طريق غير مباشر بطبيعة الحال ، حين يوسوس له بالشر ـ إلى الخير وينبهه من غفلته كلما لها أو نام عن طاعة الرب فيستزيد من الخير . وقد استعان بهذه الفكرة عدد من الكتاب المسرحيين ، منهم جوته وباكثير فى مسرحيتيهما عن فاوست ، بالرغم من أن الشيطان أراد الشر ، وعمل له ، ولكن النتيجة كانت عكسية تماما ؛ فكلاهما تاب وأنقذ .

فالشخصية الشريرة بدايةً شخصية مسرحية لا تختلف عن أى شخصية أخرى من حيث وضعها المسرحى ، ولا تستمد معناها إلا من النسق المسرحى الذى تشكل أحد أجزائه أو خيطا متلاحما فى نسيجه المتماسك . ولا يجبّ هذا أن الشخصية الشريرة ـ بخاصة ـ قد تكون ذات جذور أسطورية أو دينية أو شعبية أو غير ذلك ، لأن الكاتب يأخذ من التراث ما يلائم الموقف الفنى الذى يعانيه حين يكتب ـ الموقف المسرحى ، الحبكة ، الشخصية ، الحوار . . إلى آخره ، بوصفه كلا فنيا متلاحما ـ ليخرج فى النهاية عملا فنيا هو عمله أولا وأخيرا ، وعلينا أن نحاول الدخول إلى عالمه وفهم عناصره من داخل العمل نفسه . وإذا كنا نبحث عن الجذور وتطور النموذج المؤثر فى هذه الشخصية أو تلك ، فما ذلك إلا لنضع الشخصية فى سياقها الطبيعى من الأعمال السابقة عليها والتى أثرت فيها ، ولنبين أيضا الخيارات التى كانت مطروحة أمام الكاتب واختار من بينها عناصره ، ثم نحاول فهم لِمَ اختار هذا العنصر دون ذاك من هذه العناصر ، لننتهى إلى

هذه العناصر مركبة فى شخصية متماسكة ، تنتمى إلى الكاتب ، وإلى العمل الذى تشكل الشخصية عنصرا واحدا من عناصره ، ولا يمكن أن توضع فى غير هذا المكان أو نستبدل بها غيرها .

وبناء على هذا أيضا ، لا تستمد الشخصية الشريرة معناها فى العمل الفنى من ذاتها ، وإنما تستمد معناها من بنائها ذاته من جهة ، ومن كون هذه الشخصية عنصرا ملتحما مع عناصر أخرى فى العمل من جهة أخرى ، فلها علاقات بالشخصيات الأخرى فى المسرحية ، ولها مواقف وردود أفعال تجاه الأحداث المسرحية ، وتنطق بآرائها الخاصة وتجادل الشخصيات الأخرى . . وغير ذلك . وبدون تقدير هذا كله لا يمكن فهم الشخصية فى العمل فهما كاملا واعيا ، وإلا فلو حاولنا - فحسب - فهمها فى ذاتها ، وربطناها بالنماذج السابقة عليها لحولنا الشخصية إلى نمط جامد متكرر ليست له حياته الخاصة أو معناه الفريد فى كل عمل على حدة .

وللشخصية الشريرة بعد هذا وظيفة جمالية مهمة ذات شعبتين :

الأولى وظيفتها الفنية داخل العمل المسرحى ، فهى ـ سواء أكانت الشخصية المحورية أو الشخصية الخصم ـ محور الارتكاز فى إثارة الصراع المسرحى . والمسرح ـ أساسا ـ هو الصراع ، ولا مسرح بلا صراع . وقد أشرنا من قبل إلى أن الصراع يعنى الصدام بين قوتين متعارضتين ، قد تكون منهما قوتا الخير و الشر . ولأن المسرح لا يتعامل مع أفكار مجردة ، فلابد أن تتجسد هذه الأفكار فى شخصيتين أو أكثر تتواجهان ثم تصطدمان ، كما تواجهت دائما ـ فى الأسطورة والدين والتراث الشعبى ـ كل قوتين تمثلان الخير والشر ، واصطدمتا ، ومن ثَمْ نشأ الصراع .

ولكى يكون صراعا مسرحيا حقا ، حيا ومتطورا باستمرار ، وفى حالة حركة موارة ، لابد من تساوى القوتين المتصارعتين ؛ لأن رجحان كفة إحداهما على الأخرى فى أثناء الصراع نفسه يقضى على بذوره قبل أن تنمو وتزهر ، وتصيب الحركة بالبطء ، والتطور باللامعقولية ، مادامت إحدى القوتين قادرة على حسم هذا الصراع فى أية لحظة شاءت . أما تساوى

لقوتين فيعنى الحركة والتطور والحياة باستمرار على المنصة المسرحية . كذلك لابد من تعارضهما تعارضا جذريا يبدو بعيد الاحتمال عن المصالحة تحت أى ظرف من الظروف أو مهما كانت تنازلات طرف من الطرفين ، أى أن يبدو التعارض مبدئيا ومصيريا ، بحيث يسوغ استمرار الصراع وتصاعده نحو ذروته من جهة ، ويسوغ ، من جهة أخرى ، السير الحثيث للشخصيات فى طريق مصيرها الذى لا محيد لها عنه ، والنابع من هذا الصراع نفسه ومن طبيعة الشخصيات أيضا .

ولقد تتبعنا - فى الفصل السابق - دور الشخصية الشريرة فى التخطيط للصراع فى المسرح العالمى والمصري على مدى تاريخيهما ، وأشرنا إلى أن هناك تخطيطا للصراع لا يحتم وجود الشخصية الشريرة - وبخاصة فى المسرح الإغريقى والرومانى ثم الكلاسى المحدث فى فرنسا - وإن كان هذا لا يعنى ، بطبيعة الحال ، أنه لايمكن أن تستخدم الشخصية الشريرة فى هذا البناء . هذا فى حين بدأ مسرح عصر النهضة فى الاستعانة الواسعة بهذا الضرب من الشخصية ، متأثرا فى هذا بالمسرح الأخلاقى فى العصور الوسطى وبالظروف الحضارية التى كانت تمر بها المجتمعات الغربية فى ذلك الحين ، فزلزلت أركان الإنسان والقيم التى كانت سائدة ، ولكنه استبدل بالشيطان - فى الأغلب - الشخصية البشرية الشريرة . ونجح هذا المسرح فى تثبيت أركان عدد من النماذج الفنية الشريرة لم تزل تعيش إلى اليوم (فاوست ، دون جوان ، اليهودى التائه ، الشيطان نفسه ، الشخصية الماكيافيلية) . وحاول المسرح الميلودرامى أن يبدع شخصياته الشريرة الخاصة به فخرجت مسوخا مشوهة ، قد تحمل من دون جوان استهتاره ولهوه العابث ، أو تحمل من الشيطان قسوته وحقده ، أو تحمل من الشخصية الماكيافيلية شرهها لمصالحها الخاصة واستهتارها بكل ماعدا ذلك ، وتقلصت هذه المصالح إلى مجرد جمع المال والاستئثار بامرأة معينة .

إن الفرق بين إنجاز مسرح عصر النهضة والمسرح الميلودرامى هو الفرق بين إبداع النموذج الأدبى ، والوقوف عند نمط جامد . فالنموذج

الفنى ـ فى مجالنا ـ شخصية تتحول على يد كاتب عظيم إلى مَثَل فى بابها ، يجمع شتات سماتها ويجعل منها شخصيـة نابضـة بالحيـاة ، ذات بناء فنى ونفسى محكم ، سائغة للملتقى بحيث تهـزه من أعماقـه حين يقـرأها أو يشاهدها ، وفى كل الأحوال فهى تتحول إلى نموذج فنى يحتذيـه الآخرون وينسجون على منواله . والنموذج الفنى حين يقارن بالشخصيات فى الحياة الواقعة يكـون هو أكمـل وأعمق وأكثر إقنـاعا ، بـل أكثر « حيـاة » من الشخصيات التى تعيش فى الحياة الـواقعة[1] . وفيما يخص موضـوع هذا البحث ، فقد ذكرت عـددا من هذه النمـاذج الفنية الشـريرة ، وتتبعت جذورها فى الأسطورة والديانات ثم فى التاريخ الحديث ، ثم تجلياتها الفنية فى المسرح العالمى والمصرى . ويختلف الكتّاب ، الواحد عن الآخـر ، فى طريقة تناولهم ـ فى مرحلة تالية ـ مثل هذه النماذج فى أعمالهم المسرحية . فالنموذج الفنى إبداع كاتب عظيم ـ فى حجم مارلو وشكسبير وجوته مثلا ـ أتيح له الظرف الحضاري المواتى والقدرة الإبداعية الفـذة . وحين يعـود كاتب إلى مثل هذه النماذج بكون بين اثنين : إما أن يستوحى ذلك النموذج الفنى بما يمتلك من قدرة على الإبداع بحيث يجعله من مخزونه ويتركه حتى تستدعيه التجربة الفنية الملائمة ، فيكون عنصرا من عناصرها المتـلاحمة النسيج ، فإذا تلقاه المتلقى يتصور وكـأن هذا النمـوذج لم يخلق إلا لهذه التجـربة الفنيـة ، أو كأنـه نموذج جـديـد يختلف عن النمـوذج المعـروف المتوارث . حينئذ يكون الكاتب قد نجح نجاحا تاما فى الخروج من أسر النموذج القديم ، وأعاد تقديمه فى صورة جـديدة ، لا تشـذ عن الصورة القديمة . إنه يتحول عند الكاتب المبـدع أو الواعى مجـرد هيكل عـظمى يكسوه هو لحما ويلونه بألوانه الخاصة ليبرز فيه من الملامح والسمات مـا يتلائم مع بنائه الجديد ، أو يظل ـ على الأقل ـ شخصية حية نشعر بها شعورا قويا لا يطغى عليه شعورنا بالنموذج القديم .

---

(۱) فى معنى النموذج ، راجع : د. غنيمى هلال ، النماذج الإنسانية ، ص ٥ . د. محمد مندور ، نماذج بشرية ، نهضة مصر ط . رابعة ، د . ت ، ص ۲۱ .

وإما ـ على العكس من ذلك ـ يحوله الكاتب الأقل قدرة على الإبداع إلى نمط Type لايكاد يحمل ملامح نفسية أو شكلية أو فنية ، أو سلوكية خاصة يظهر بها فى المسرحية بعد الأخرى . وقد يتوقع المتلقى تصرفات هذه الشخصية النمطية ، وقد يعرف ردود الفعل منها وأحيانا جمل الحوار التى ستنطق بها ، وهكذا يغيض ماء الحياة من النموذج .

ولعل هذا هو الخطأ الأكبر الذى يقع فيه كتاب الميلودراما أو الدراما بعامة (للمسرح أو السينما أو التليفزيون ، على السواء) ـ فى الأغلب الأعم ـ فى التعامل مع هذه الشخصية وغيرها ، حيث يتحول العمل المسرحى فى أيديهم إلى مجموعة من المواقف النمطية وردود الأفعال النمطية ، والحوار النمطى ، والشخصيات النمطية كذلك .

إن الفرق الواضح بين الشخصية المسرحية الحية والنمط المتكرر يبرز فى طريقة الكاتب فى تقديم شخصيته إلى المتلقى ، وفى طريقة تعامله مع التكوين الثقافى لهذا المتلقى . فالكاتب الجيد لا يداهن هذا التكوين الثقافى ، بل قد يصدمه أو يغير فيه ، ويقدم شخصيته نامية متطورة ، لا نتعرفها دفعة واحدة ، ومنذ اللحظة الأولى ، بل نراها متفاعلة دائما نتقدم فى معرفتها خطوة فخطوة كلما تقدم الحدث المسرحى وتطور . أما الآخر فإنه يقدم لنا الشخصية دفعة واحدة ، وربما من الموقف الأول (أو حتى من النظرة الأولى !) ويقدم للمتلقى ما يعرف ، ولا يبقى للمتلقى إلا أن ينتظر الحكاية ولا شىء غير هذا .

وبين هذين الموقفين في التعامل مع النموذج الفنى ستكون وقفتنا مع الشخصيات الشريرة فى الأدب المسرحى المصرى ، لتكون الأسئلة المطروحة عن موقف كل كاتب تجاه النموذج الفنى ، وهل احتفظ به شخصية حية متفاعلة أو تحول به إلى نمط جامد يفتقر إلى الحياة والفاعلية . وسيكون هذا أيضا فى إطار الظروف الخاصة التى يعيشها مجتمعنا ، ويعيشها عصرنا أيضا ، وهل أضاف كتابنا جديدا فيما يخص مشكلة

« المعنى » المرتبط بظروفنا الخاصة وعصرنا وما يطرحانه من مشكلات .

والمعنى أو المغزى أو المضمون الذى يطرحه العمل المسرحى يتضح فى العمل المسرحى من خلال عناصره كلها متلاحمة ، بلا جدال . ولكن دور الصراع - القائم على العلاقات بين الشخصيات - فى إبراز هذا المغزى دور فى غاية الأهمية . والصراع فى المسرحية التى تنطوى على شخصية شريرة ، يقوم بين هذه الشخصية وشخصية أخرى مناقضة ، خيرة ، أو تختلف فى طبيعة أهدافها الشريرة عن أهداف الشخصية الأخرى . ومن خلال هذا الصراع يتضح المغزى أو المضمون الذى يريد الكاتب طرحه من خلال العمل المسرحى . فلا شك أن الصراع فى « الملك لير » بين البنوة الصالحة -ممثلة فى كورديليا وإدجار - والبنوة الطالحة - ممثلة فى جونريل وريجان ثم إدموند - هو الذى يقطر فى النهاية المغزى من وراء المسرحية كلها . وكذا الصراع بين ياجو وعطيل ، وبين فاوست والشيطان ، وغيرها . فهذا الصراع هو الذى يحدد مشكلات المسرحية ، وهو الذى يطرح - فى النهاية - المغزى .

أما الشعبة الثانية من الوظيفة الجمالية للشخصية الشريرة ، فهى وظيفتها الخلقية . وحين ظهرت الشخصية الشريرة - الشيطان بخاصة - على مسرح العصور الوسطى الدينى الأخلاقى كان الغرض الدينى واضحا ومسيطرا على هذا المسرح . فالشيطان هو القوة الشريرة المقاومة لقوة الخير التى يمثلها الرب بنفسه ، وهناك جيش الشياطين - بطبيعة الحال - وجيش الملائكة الأخيار ثم القديسون. والصراع بين الطرفين يدور - أساسا - على روح الإنسان . يدفعه الشيطان ويوسوس له الشر ويحمله عليه ليظفر فى النهاية بروحه يذهب بها إلى الجحيم فيزيد رعاياه ؛ ويريد له الرب الخير ويرسل ملائكته ورسله إليه يهدونه إلى الخير ويحثونه عليه حتى يفوز بالنعيم . غير أن المسرح الخلقى - فى أواخر العصور الوسطى - زاد توجهه إلى الإنسان ومشكلاته الخلقية ومعاناته فى التمسك بالخير أو بالشر . وكان هذا الالتفات البداية التى انطلق منها مسرح عصر النهضة .

فمسرح عصر النهضة اتجه نهائيا إلى الإنسان ، ووجد الخير والشر فى حياته نفسها ؛ فالحياة ملأى بنماذج الأخيار والأشرار . والخير والشر لا يعنيان الخير الدينى أو الشر الدينى بالضرورة ، بل هناك مشكلات خلقية إنسانية عميقة تثيرها علاقة البشر كل منهم بالآخرين ، ومن خلال هذه العلاقات تبرز المشكلة الخلقية بوصفها مشكلة إنسانية بالدرجة الأولى .

والشخصية الشريرة فى مثل هذا المسرح إنسانية ضرورة ، لأن شرها ينبع من ذات نفسها ، لا يحتاج إلى إغواء شيطان ، بل إن له دوافعه الخاصة وظروفه وتجلياته . إن ياجو أو جونريل وريجان أو إدموند أو كلوديوس أو ريتشارد الثالث أو شايلوك أو باراباس أو غيرهم لا يحتاجون إلى شيطان يوسوس لهم ويحسِّن ما يفعلون ، بل يفعل كل واحد منهم ما يفعله بدوافعه الخاصة وبكامل وعيه وإرادته .

وحتى حين تظهر الشياطين أو الملائكة فى مثل هذا المسرح لا تظهر بوصفها الدافع إلى الشر أو إلى الخير ، بل تظهر بوصفها مجرد عوامل مساعدة . ففاوستوس - عند مارلو - هو الذى يسعى إلى الشيطان ويعقد معه عقده ، وحين تظهر له الملائكة الخيرة والملائكة الشريرة يحاول كل فريق أن يقنعه فقط بأن يسير فى طريق الخير أو فى طريق الشر ، ولكن النتيجة النهائية هى مسئولية فاوستوس الخاصة ، والطريق الذى يقطعه هو طريقه الخاص الذى يقنعنا بأنه كان لابد أن يسير فيه ، ولو لم يحضر له الشيطان نفسه ؛ لأن بناءه النفسى يجعل قطعه هذا الطريق نهاية لا محيص عنها ، مع علمه التام بالمصير المظلم الذى ينتظره فى نهاية هذا الطريق .

هذا الخط الإنسانى ، أخذ يزداد عمقا فى تصوير الشخصية الشريرة مع دراسات النفسيين والاجتماعيين وعلماء الوراثة والبيئة ، وبعد أن كان الشيطان يتربع وحده على عرش الشر ، ثم أصبح الإنسان ذو الملامح الشيطانية - فى الأغلب الأعم - هو هذا الشرير ، أخذ الكتاب يضعون أيديهم على عوامل أخرى لتفسير الجوانب الشريرة فى الإنسان والمجتمع . من مثل عوامل الجنس والبيئة والوراثة واللاوعى وغير ذلك . وتحول

الشيطان فى مثل هـذه الأعمال إلى مجـرد رمز للجـانب المظلم من النفس الإنسانية ، أى أن الشيطان أصبح فى داخل الإنسان لا فى خارجه .

ولكن العالم تعرض منذ القرن الماضى لعوامـل سياسيـة واقتصاديـة جعلت المسرح يخرج عن دائرة البحث داخل الإنسان فحسب ، واتجه إلى الخارج ، إلى علاقات القوى داخل المجتمع الواحد ، ثم بين بعض الدول وبعضها الآخر ، ليحلل العـوامل التى انتهت إلى شـرور أبرزهـا حركـة الاستعمار ، والحروب العالمية ، والتفرقة العنصرية وغيرها ، ثم تلك التى أفرخت ـ داخل المجتمع ـ ظواهر الفقر وسوء توزيـع الثروة واحتكـارها والطغيان الفردى . باختصار ، فلا مبالغة فى القول إن الشخصية الشريرة فى المســرح حملت ، ومـاتـزال ، هموم الإنســان الخلقية المتصلة بمشكـلاته الإنسانية والحضارية والاجتماعية والسياسية منذ عصر النهضـة الأوربية حتى الآن . فالأخلاق ـ هنا ـ لا تقف عند حدود الفكرة الدينية عن الأخلاق فحسب بل اتسعت لتستوعب سلوكيات الإنسان ومعاملاتـه لإخوتـه من البشر، على المستوى الفردى ، والاجتماعى ، والسياسى ، والاقتصادى ، بل حتى على مستوى القوى النفسية وآماله فى حياة أفضل .

والشخصية الشريرة المتقنة التصـوير ، الحيـة ، الفاعلة ، شخصيـة ذات جاذبية آسرة ، يخشى من أثرها دائما ـ فنيا وخلقيا ـ عـلى الشخصية الخيرة . فمن المنتظر فى رسم هذه الشخصية أن يقيم الكاتب توازنا غاية فى الدقة بين جودة رسمها فنيا ، والأثر المنفر الذى ينبغى أن تتركه فى نفس المتلقى خلقيا . ويدخل فى هذا التوازن ـ بطبيعة الحال ـ رسم الشخصية المواجهة لها على طريق الصراع . ولقد أشرت آنفا إلى ضرورة وجود هذا التعادل فى القوة بين الشخصية الخيرة والشخصية الشريرة ، ولكن المسألة ـ هنا ـ لا تقف عند حدود توازى القوى ، بل تجاوزها إلى ضرورة التوازن الفنى الدقيق فى رسم كل شخصية منهما ؛ لأن الجودة فى رسم إحداهما على حساب الأخرى يرجح كفتها ، ولو حدث هذا لصالح الشخصية الشريرة

فلن يحمى شرُّها الشخصيةَ الخيرةَ فى نفس المتلقى ، بل إنه سيجد فى نفسه ميلا قويا إلى الشخصية الشريرة لجودة رسمها الفنى ، وسيجد مجاهدات الشخصية الخيرة - فى المقابل - باردة ثقيلة لا معنى لها . وهذا ما يقع فيه كثير من الكتاب ؛ حيث يتصورون أن مجرد اتصاف الشخصية بالخير ، ونطقها بالحكمة ، وخطابتها الخلقية الزاعقة يحميها من السقوط ، كما يتصورون أن الأثر المنفر مضمون مهما يكن وضع الشخصية مادامت شريرة ، ناسين أن المسرح هو فن التوازنات الدقيقة فى رسم كل عنصر من عناصر المسرحية ، على حدة ، وداخل الوحدة الكلية للمسرحية .

ومن جهة أخرى يُخشى أن تجور الجودة الفنية على الأثر المنفر المفترض أن تتركه الشخصية الشريرة فى نفس المتفرج - إلا إذا كان الأثر الطيب للشخصية الشريرة مطلوبا ومقصودا منذ البداية ؛ لأن هذا يعنى أن تتغير الخطة المسرحية تماما بكل عناصرها ، كما يعنى أن تتحول الشخصية عن سبيلها المطروق إلى أن تكون شخصية مأسوية ، مثلا ، كما فعل الرومانسيون مع الشيطان وقابيل واليهودى التائه وغيرها من النماذج الشريرة - وإنما الحديث هنا يدور حول شخصية شريرة مقصود منها أن تمثل الشر ، وأن تنفّر منه ، ثم إذا بها تتوهج فنيا ، وتجذب الأضواء من الشخصيات الأخرى ، وتصبح مقنعة بشرها للمتلقى، فيتحول إلى التعاطف معها بدلا من أن ينفر منها ، كما خطط الكاتب بداية . حينئذ ستضيع معالم الأثر الكلى للمسرحية ، ويتشتت هدفها ؛ لأن التوازن بين الشخصيات قد اختل ، ثم اختل التوازن داخل الشخصية الواحدة بين سبيل الكاتب فى رسمها والأثر الذى استهدفه من ورائها . مع ملاحظة أن الإنسان - فى داخله - أكثر ميلا إلى الشر منه إلى الخير ، وأشد إعجابا بالشخصية الشريرة منه بالشخصية الخيرة ، وأشد ارتباطا بالحياة والحركة من ارتباطه بالخطب والمواعظ . وبناء على هذا فلو صادف الشخصية الشريرة المتقنة الرسم ، الممتلئة بالحركة والحيوية لامتلأ إعجابا بها دون أن يدرى ، وقد لا يجد لهذا تفسيرا واضحا .

فالشخصية الشريرة أكثر تعقيدا وأشد خطورة فى استخدامها من أى شخصية مسرحية أخرى . الأمر الذى قد يدعو بعض الكتاب إلى الاكتفاء بالأنماط الشريرة الجاهزة والمتداولة دون إجهاد النفس كثيرا فى تحويل هذا النمط إلى شخصية ممتلئة لحما ودما . أما الكاتب الذى يتصدى لمهمة الخروج من أسر السائد والمألوف من الأنماط الشريرة ، أو على الأقل لتحويل نمط إلى شخصية حية ، فإنه يواجه تحديا خطيرا ؛ لكثرة الأنماط الشريرة ، وسيادتها على عقول الجماهير ، وللمحاذير الخطيرة التى أشرت إليها آنفا .

والكتّاب فى الغرب كفّوا أو كادوا عن اللجوء إلى النماذج فوق البشرية من الشخصية الشريرة (بل كفّوا أيضا ، فى أغلب الأعمال الكبيرة ، عن استخدام الشخصية الشريرة أصلا) كالشيطان والجن وغيرها ؛ لأن المتفرج لم يعد يؤمن بها ، أو يهتم بوجودها ، بل تحولت عندهم - كما أشرت - إلى رمز على قوة مظلمة من قوى النفس البشرية . ولكن لا مانع من استخدامها - على أية حال -بشرط أن تتحول إلى شخصية معقولة فى إطار الاحتمال ، وأن يقل فى رسمها استخدام العناصر السحرية أو الغيبية المؤثرة على قدرات الإنسان بنحو أو بآخر ، وأن يُحتفظ للشخصية الإنسانية بقوامها المتماسك وحرية إرادتهاوحركتها وتصرفها ، وإلا فقدت قدرتها على الإقناع من جهة ، وقضت على الشخصية المقابلة من جهة أخرى .

***

الباب الثانى

النماذج الشريرة فى المسرح المصرى

مدخل : يتعامل هذا الباب تطبيقا ـ فى فصوله الثلاثة ـ مع النماذج الشريرة فى الأدب المسرحى المصرى . والمنهج الذى يقوم عليه كل فصل هو تأصيل النموذج الشرير ـ فنيا ـ بعد تأصيله حضاريا فى الباب الأول ، ثم اختيار أشهر الأعمال الأدبية التى تناولته وتحليلها ، أو تحليل الأعمال التى أثّرت ـ بشكل أو بآخر ـ على تناول النموذج فى أدبنا المسرحى . ثم يتبع ذلك تحليل الأعمال المسرحية المصرية . وفى هذا الإطار كان لابد من الاختيار ؛ أعنى اختيار الأعمال الأدبية المسرحية التى ستدخل فى إطار التحليل حتى لا أضطر إلى تكرار الكلام فى كل عمل مسرحى جديد عن السمات نفسها والملامح نفسها ، فاخترت ما أظن أنه أكثر الأعمال دلالة فى تصوير النموذج الشرير ، أو الأعمال التى تضيف جديدا فيه ، وهى الأعمال ـ فى الوقت نفسه ـ التى تعالج أكثر قضايا العصر ـ المحلية والإنسانية ـ دلالة فى مسرحنا ، ضاربا صفحا عن أعمال أخرى لا تضيف جديدا إلى تصوير النموذج أو معالجة مشكلات العصر . وقد يكون الاختيار هنا حكما نقديا فى بعض الأحوال ، لكنه ـ فى أغلبها ـ ضرورة يدفع إليها التنسيق العلمى وحده .

وسوف يلاحظ القارىء أن النماذج المختارة بينها نقاط لقاء بل تداخل ـ أحيانا ـ لا جدال حولها . من ذلك أن السمات الأساسية فى الشيطان تنتقل إلى شيطان بشرى بنصها ، ولكن الفرق هنا واضح ، بين شخصية فوق إنسانية ، وشخصية أخرى فيها كل ما فى البشر ـ بالرغم من شرها ـ من سمات . كما يشترك النموذج الماكيافيلى ـ مثلا ـ مع النموذج الشيطانى

ـ الشيطان ومَنْ يقوم بدوره من البشر ـ في سمة استغلال الآخرين أدواتٍ في خططهم الشريرة ، وفى القسوة والحقد والجحود . ولكن الماكيافيلى بشر يحمل ما للبشر من قدرات ونقاط ضعف أيضا ، ومن جهة أخرى فالوسوسة و « الإغواء » سمة الشيطان فى حين تميز المؤامرة الشخصية الماكيافيلية . . . وهكذا . فما أريد تأكيده هنا هو أن هذه النماذج ليست منفصلة بحدود واضحة جامعة مانعة ـ كما يقول المناطقة ـ بل هى متداخلة فى أغلب الأحيان ، لولا سمات فارقة لهذا النموذج أو ذاك .

ولا جدال أيضا فى أن هذا الباب لا يغطى المسرح المصرى كله ، ولا يتناول كل المسرحيات المكتوبة بالفصحى فى أدبنا ـ لما ذكرته من ضرورات البحث . الأمر الذى قد يترك انطباعا بأن البحث لا يغطى كل النماذج الشريرة فى المسرح المصرى . وهذا غير صحيح ؛ لأن القراءة الممعنة لأدبنا المسرحى ـ بل لمسرحنا كله ـ لابد أن تنتهى بكل الشخصيات الشريرة فيه إلى هذه النماذج نفسها ، أو إلى تنويعات ـ أغلبها مبتور ـ عليها .

الفصل الأول

النموذج الشيطانى

١ - الشيطان

مرت البشرية - كما رأينا - فى تشخيصها قوة الشر الكونية بمراحل عدة قبل أن تجسدها آخر الأمر فى الشيطان . والشيطان يقف على رأس مثلث زواياته : الله تعالى والإنسان . فعلاقته بالله تعالى علاقة عصيان للأمر وتمرد على النواميس واعتراض على السنن الكونية وتحدٍ فى النهايـة . لكنه - فى الوقت نفسه - تحقيق ، من حيث لم يُرِد ، لمشيئة الرب فى الكون ولنواميسه التى تمرد عليها .

أما علاقته بالإنسان فقد حكمها العداء المتبادل ؛ لأن الشيطان - فى نظر الإنسان - «يأمر بالفحشاء والمنكر» ويحض على الشر ويوسوس به ؛ فى حين ينظر الشيطان إلى الإنسان نظرة الحاقد على مكانته من ربه ، يرى فيه غريمه الذى طُرِد بسببه من رحمة الله ، وهو - فى الوقت نفسه - مجال تمرده وعصيانه ومجلى ما يتصور أنه قوته وسلطانه .

ولقد سبق أن عرضنا لتطور هذه الشخصية الشريرة ، من الديانات الأسطورية إلى الديانات السماوية[1] ونضيف هنا أن الشراح الدينيين - كما يقـول العقاد[2] - حـاولو أن يلخصـوا «الشيطنـة» فى صفة واحـدة تجمع عنصرها ويقوم بها كيانها «فذكروا الكبرياء ، وذكروا العصيان ، وذكروا

(١) الفصل الأول من الباب الأول من هذا البحث .

(٢) العقاد ، إبليس ، ص ٣٧ .

الحسد ، وذكروا الكراهية ، وذكروا الباطل والخداع» . غير أن هذا التصور الديني لم يكن إلا تصورا واحدا بين تصورات أخرى أبدعها الأدباء على مرّ العصور لشخصية الشيطان . كما ظهر الشيطان فى القصص الشعبى الدينى وفى المسرحيات الدينية والأخلاقية فى العصور الوسطى الأوربية ، محتفظا - فى هذا المسرح - بصورته الدينية الأساسية ، أى بوصفه عدوا للإنسان يوسوس له ليغريه بالشر حتى يطرد الإنسان - كما طرد هو - من رحمة ربه ، تحقيقا لتمرده الذى واجه به الله وتحديه له فى مخلوقاته .

الشيطان فى عمل مارلو :

برزت شخصية الشيطان ، بوصفها شخصية أدبية ، فى أول عمل أدبى مسرحى يكتب عن فاوست ، أعنى مسرحية الشاعر الإنجليزى كريستوفر مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣) التاريخ المأساوى للدكتور فاوستوس The Tragic History of Dr. Faustus[1] ، التى تهمنا هنا مع مسرحية الشاعر الألمانى جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢) «فاوست» ، لصلتهما المباشرة بالأعمال العربية عن فاوست ، ولأن الشيطان يتجلى فيهما شخصية أساسية ، ثم لتأثيرهما المباشر - مع ملحمة ميلتون - فى تصور شخصية الشيطان ، كما سنرى .

وحكاية فاوست الأسطورية تصور الشيطان على أنه مَعَاذ الإنسان إذا حزبته أمور السحر والشعوذة والملاذّ الحسية الدنيئة ، ويتقاضى ثمنه من الضحية هرطقة وتجديفا فى حق الله لتستقر روحه فى الجحيم . وهذا ما حدث تماما لفاوست - سواء حمل هذا الاسم أو اسم سيبريان الأنطاكى أو اسم صلاح الدين - حيث يلجأ إلى المعرفة الشيطانية بعد أن رفض الحدود التى تحدّ المعرفة البشرية وتجعلها قاصرة عن الوفاء بحاجة العقول المتطلعة دوما إلى المعرفة الشاملة . ومن الطبيعى أن يسقط فاوست - بسبب هذا

---

(١) الأصل الانجليزى بهذا العنوان ، وترجمها إلى العربية نظمى خليل بعنوان « مأساة الدكتور فوستس » فى سلسلة روائع المسرح العالمى ٢٥ ، وزارة الثقافة ، القاهرة د. ت ، وإلى الطبعة العربيه ستكون الإحالات فى المس .

التطلع غير المشروع - سقوطا يصبح عبرة لكل من تسول له نفسه مجاوزة الحدود التى رسمها الرب للمعرفة البشرية ، ومن ثم للأخلاق والسلوك .

ولقد ظل الشيطان فى الأسطورة بملامحه الدينية المعروفة . فهو - كالإنسان - محدود المعرفة (حقا إنه يعرف أكثر مما يعرف الإنسان ، لكنه لا يعرف كل شىء) ، وهو ملاك ساقط ، تمرد على الرب فأورثه - ومن والاه - الجحيم . وهو لا يستطيع أن يقدم للإنسان إلا بعض حيل السحر والشعوذة ، وبعض المتع الحسية الزائلة ، وكثيرا من الشك والجدل .

وقد انتقلت هذه الأسطورة مترجمة - فى شكل كتاب شعبى - إلى الإنجليزية ، فاحتذاها مارلو فى مسرحيته السالفة الذكر . وعلى الرغم من شيوع شخصية الشيطان - على ما أشرت سابقا - فى مسرح العصور الوسطى وفى المسرح الشعبى فى عصر مارلو ، فقد كانت المرة الأولى - حتى قبل ميلتون نفسه - التى تحظى فيها الشخصية بعناية فنية تجعل منها - إلى حد كبير - شخصية فنية ، واضحة السمات ، لافتة للأنظار ، بل - أحيانا - سارقة للأضواء[1] . ومفيستوفليس - عند مارلو - يغرى فاوست بالطموح إلى مكانة الإله : «ولتكن على الأرض كالإله فى السماء سيدا متسلطا على سائر العناصر» (ص ٣٤) ، ويلفت إليه بقوة حين يوصف بأنه ملاك ساقط ، غضب عليه الرب «لطموحه وكبريائه ووقاحته» ، وأنه - بجنوده - يحمل الجحيم معه حيثما ذهب ، لأن الجحيم الحقيقى هو الحرمان «من رؤية العلى العظيم ومن نعيم الجنة الأبدى الذى ذقته» (ص ٤٧) ، وهو عذاب يفوق ألف جحيم وجحيم . ولهذا فهو يبحث عن السلوى فى إغواء الآخرين ليشاركوه عذابه «إنه لمما يغرى الأشرار أن يشاركهم الآخرون فى عذابهم» (ص ٥٨) . بل إن مفيستوفيليس يبدى إخلاصا شديدا وصدقا فى الإجابة عن أسئلة فاوستوس ، حتى قبل أن يعقد عقده معه ؛ فلا يخفى عنه الوصف الحقيقى لما هو مقدم عليه - «الشر» -

---

(١) انظر J. W. Smeed, Faust in Literature, p. 39 وقد عرض الباحث هذا الكتاب فى : فصول ، مج ٢ ، ع ٣ ، ص ٢٥٠ - ٢٥٤ .

ولا النتيجة الحتمية المتوقعة له - «العذاب» و «اللعنة» - وهو ليس عذابا هينا ، بل «عذاب عظيم» و «لعنة أبدية» . ولكن مفيستوفيليس لا يجيب عن كل أسئلة فاوستوس ، بل يمتنع عن الإجابة عن الأسئلة التى تتعلق بقدرة الله على الخلق ، ويدعوه بدلا من إلقائها أن يفكر فى الجحيم . كما أنه يجيب فاوستوس إلى كل ما يطلبه ، حتى الرحلات فى الزمان البعيد والأماكن القصيّة ، ويقدم له النساء والخمر والذهب ، ويعلمه أسرار الفلك وفنون السحر ، لكنه يرفض أن يحضر له زوجة : «صه يافاوستوس - فما الزواج إلا لعبة تقليدية فلا تفكر فيه بعد ذلك إذا كنت تحبنى حقا . أما المرأة التى تعشقها عيناك فسيظفر بها قلبك ، ولو كانت فاضلة مثل بنيلوب ، عاقلة مثل ملكة سبأ ، أو جميلة كما كان إبليس قبل سقوطه . . . » (ص ٦٤) . ذلك أن الزواج فضيلة يحاول الشيطان أن يبعد أتباعه عنها .

وفيما عدا هذه النقاط يظل مفيستوفيليس الشيطان التقليدى الشائعة صورته فى التراث الدينى والشعبى . والصورة نفسها التى قدمناها صورة تقليدية إلى حد بعيد ، ولكن تأكيد مارلو بعض الصفات التى قد تترك فى نفس المتلقى - قارئا أو متفرجا - انطباعا بنوع من التعاطف المستتر مع الشيطان وعذابه وطموحه وكبريائه وثورته هو الجديد على شخصية الشيطان التى عرفتها المسرحية الدينية والشعبية .

الشيطان فى «فاوست» جوته :

أما شيطان جوته فهو واحد من أعظم النماذج الفنية التى أبدعت فى رسمها قرائح الكتّاب . وقد رسم جوته شخصيته مستفيدا بكل ما تحت يده من تراث دينى - مسيحى ويهودى - وشعبى أيضا . فقد أفاد جوته من سفر أيوب فى رسم صورة الرهان بين الرب والشيطان على روح فاوست ، كما أفاد من التصورات القَبّالية[1] والصوفية آراءه عن روح الأرض ودور

(١) القبالة طائفة يهودية تؤمن بالمعرفة الباطنية والفيض الإلهى - فى جانبها النظرى - أما عمليا فهى أقرب إلى السحر الذى يستخدم التسبيح باسم الله ورموز الحروف والأرقام الأوليه لتحقيق الغايات وترتبط

الشيطان فى الكون[1] . . وغير ذلك .

وإلى جانب هذه التصورات - الدينية والشعبية - التى طبعت مفيستو جوته بطابعها ، فهناك أيضا السمات الخاصة التى أضفتها روح جوته نفسه وقدرته الفنية على شيطانه . فمفيستو - عند جوته - هـو «نقيض الإيمان والتفـاؤ ل ، وتجسيد لـروح السخريـة ؛ «فقليلون هم الذين أمكنهم أن يهربوا من نظرته التهكمية المريرة» . وهو واقعى ، يؤكد الحقيقة ، حاضر البديهة ، ذكى ، يستمتع إلى حد السعادة الشريرة بما يفعل[2] .

هذه السمات الذاتية التى أضفاها جوته على شيطانه تجعلنا ننظر إلى هذه الشخصية ، لا بوصفها أصداء أو أمشاجا من تصورات سابقة رتقت لتصنع ثوبا يلبسه مفيستو ، بل ينبغى أن ننظر إليها بوصفها شخصية حية متكاملة لها مقومات حياتها الخاصة المختلفة عن أى صورة أخرى للشيطان فى التراث الدينى أو الشعبى أو حتى الأدبى[3] . وإن كـان هذا - بـطبيعة الحال - لا ينفى البحث فى تأثرات جوته التى ضربت فى أكثر من اتجاه ، ولكن - مرة أخرى - لا لنمزق الشخصية ونتركها فى النهاية أجزاء لا رابط بينها ، إنما لنرى كيف تفاعلت هذه العناصر فى نفس جوته فأعادتها شخصية متكاملة ، حية ، ذاتية الملامح ، لا تلتبس بأى شخصية أخرى . ولعـل هذا هو ما جعل لهذه الشخصية جاذبيتها الآسرة التى ندر أن استطاع كاتب بعد جوته أن يفلت من براثن تأثيرها الباهر .

هذه صورة عامة تماما عن ملامح شخصيتى الشيطان فى عملى كل من مارلو وجوته عن فاوست . أما التفصيلات الدقيقة ، وتأثيرها على كتابنا

= القبالة بعدد من العلوم السحرية مثل التنجيم والسيمياء والفراسة وقراءة الكف وعمل الأحجبة وتحضير الأرواح د. عبد الوهاب المسيرى : موسوعة المصطلحات مادة القبالة

(١) راجع المحاوله التى قام بها سميد فى كتابه المذكور لتعرّف مصادر جوته فى رسم شخصية مفيستو وأيضاً مقدمه د. مصطفى ماهر لترجمة « فاوست فى الصياغة الأولى » (أورفاوست) الهيئة المصرية العـامة للكتاب ١٩٧٥ .

(٢) Smeed, Op. cit p 45 وفصول ، السابق ٢٥٢ .

(٣) Ibid,p.45 « وفصول » نفسه

المسرحيين فستظهر خلال التعامل التفصيلى مع سمات الشيطان فى كل مسرحية من هذه المسرحيات .

الشيطان فى «الفردوس المفقود» :

بين العملين الكبيرين عن فاوست ، عمل مارلو وعمل جوته ، كانت ملحمة الشاعر الإنجليزى جون ميلتون (١٦٠٨ - ١٦٧٤) «الفردوس المفقود» التى نشرت لأول مرة فى سنة ١٦٦٧ . وفى هذا العمل يخرج الشيطان من ثوبه المعتاد ليصبح فى صورة أقرب «إلى أبطال المأساة من البشر»[١] ، فهو ما يزال يحتفظ بعلو القامة وبعض ملامح السمو القديم ، ولكنه اليوم فاسق منحط[٢] .

بدأ تمرد الشيطان - فى ملحمة ميلتون - «نبيلا ، حين حارب فى سبيل الحرية ، ثم ما لبث أن انحدر فى الوقت نفسه تقريبا إلى الحرب من أجل الكرامة والسيطرة والمجد والصيت ، فلما هزم انحدر إلى خطته الكبيرة - التى تشكل موضوع الملحمة الرئيسى - خطة تدمير مخلوقيْن لم يسيئا إليه قط لا لانتصار هذه المرة وإنما مضايقة لعدو لا يستطيع أن يهاجمه بشكل سافر . ويقوده هذا إلى التجسس على الأرض لهدف سياسىّ أولا ثم التجسس حتى على حبيبين فى خلوة . وهكذا ينقلب من رئيس للملائكة وإمبراطور للجحيم إلى الشيطان فى صورته الهابطة الشائعة . من البطل إلى القائد ، ومن القائد إلى السياسىّ ، ومن السياسىّ إلى المتلصص الذى لا يستنكف أن يصبح حتى ضفدعة أو حية فى نهاية المطاف»[٣] . ولم يكن تأثير سلطان ميلتون الأدبى فى تصوير هذا الجانب الجديد من تصور الشيطان

---

(١) د. محمد عنانى (مترجم) الفردوس المفقود لجون ميلتون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ ، المقدمة ص ٦٣ .

(٢) السابق نفسه .

(٣) C. S. Lewis: Apreface to Paradise Lost. Oxford 1961 p. 99. مقتبس من مقال د حمدى السكوت «الشيطان بين العقاد وميلتون» ، فصول ، ع ٤ ، مج ١ ، ١٩٨١ ، ص ١٧١ .

فحسب ، بل أيضا لما فى رسم هذه الشخصية من حيوية دافقة تبدت بها فى الملحمة كلها ، وهى الحيوية التى يصفهـا شلى بقـوله أنْ «لا شىء يفـوق حيوية شخصية الشيطان كما عبر عنها فى «الفردوس المفقود»[1] . .

أهرمن وصنع الحاكم المطلق :

كان محمد فريد أبو حديد أول كاتب مسرحى مصرى يتناول فاوست فى مسـرحيته «عبـد الشيطان»[2] . والمسـرحية تبـدأ - كالعـادة - بـطوبـوز (فاوست) جالسا فى حجرة مكتبـه المتواضعـة ، غير المـرتبة ، متـأففا من القراءة وتعبها ، متسائلا عن جدوى أن يضيع عمره بين «هذه القبور» . ويتردد عليه - فى الوقت نفسه - رسل الدائنين يطالبونه بالديون التى لهم عنده (نخمن هذا ، وإن لم يذكر صراحة فى المسرحية) . ويزيد ألمه ويأسه أن يأتيه صديقه كلدى يخبره أنه خطب سادى ، التى نفهم من لهجة طوبوز الحزينة المضطربة أنه يحبها . ثم تأتى سادى نفسها فيزداد طوبوز ألما على ألم ، ولكنه يحاول أن يتماسك .

وما إن يخرجـا وينفرد طـوبوز بنفسـه حتى نرى مقـدار تعبه وضيقـه بالحياة ؛ فقد أصبحت فى نظره موحشة سخيفة ، بل هى سراب . ويقارن بين حظه - هو الأديب النابه - وحظ واحد ككلدى فضلته سادى عليه لمجرد فوزه بمنصب مرموق مع كروان باشا صاحب شـركات المنـاجم . وتكون النتيجة أن يكفر طوبوز بالقيم الإنسانية :

> «الوفاء ! الكرامة ! الفضيلة ! (يضحك ساخرا) العبقرية ! النبوغ ! (يضحك مرة أخرى) أولى بى أن أصيح الشيطان ! الشيطان ! هذا أولى بندائى . (يجلس على الكرسى قلقا ويتأمل المسدس)» (ص ٢٢) .

إنه يفكر فى الانتحار ، ولكنه يجبن ، وحينئذ يطرق بابه رجل غريب المنـظر ، يعرج فى مشيتـه ، ويبتسم فى تواضـع متكلف ، وعليه مـلابس

---

(١) د. حمدى السكوت : نفسه .

(٢) عبد الشيطان ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٤٥ . والمسرحية كتبت سنة ١٩٢٩ . والإحـالات فى المتن

سوداء ، فإذا هو أهرمن (الشيطان) .

يحاول أهرمن أن يغير نظرة طوبوز إلى الحياة ، أو لنقل إنه يحاول تأكيد هذه المعانى الطارئة على طوبوز ، التى تؤكد الكفر بالحياة وما فيها من قيم ، وفلسفة وكتب . فكل هذه أوهام يستطيع « العظماء » التخلص منها . ثم يؤكد له الوجهة الجديدة التى عليه أن يتجه إليها : « الحياة . اللذة . القوة . السطوة . هذه هى الحقائق . » ويفرغ عليه أقوى ما فى هذه الحياة الجديدة وهو الذهب ، ثم يعرض عليه أن يكون حليفه أو مساعده أو عبده ، ولكن طوبوز يتردد فيسقيه أهرمن من شراب يحمله ، فتتغير نظرته إلى الحياة تماما : « الدنيا جميلة . ألوان ساحرة . زهور بديعة . الهواء عاطر . والفضاء ممتلىء بالموسيقى . » وهكذا يستسلم طوبوز لأهرمن ، الذى يجرح ساعده ويطبع عليه خاتمه « عبد الشيطان » ، ويخفيه بسوار من ذهب .

وفى الفصل الثانى نرى طوبوز فيما أتاحه له أهرمن من غنى جعله « أكبر أغنياء جانبولاد » ، كما نرى طرفا من الحياة التى يعيشها بين أفراد الطبقة الغنية المنحلة فى جانبولاد . ويسعى أهرمن جاهدا لإغراء طوبوز بسادى ـ التى تزوجت ـ واستخدام خطاباتها للضغط عليها حتى تخضع له ، ولكن طوبوز يرفض . ونعرف كيف استطاع أهرمن أن يشترى المصانع والحقول ـ عن طريق صنائعه من الأغنياء ـ وعطّلها عن العمل ، فأصبح شعب بورانيا وقد فقد كرامته ، عبداً لإحسان « عبد الشيطان » . لكن الوحيد الذى استطاع أن يقف فى وجه هذه الخطط كان قيسون بك ، الذى ما تزال مصانعه تدور وعماله يعملون . ويتهم أهرمن طوبوز بالتعاون معه لأنه يحب ابنته ثريا . وأخيرا يعرض أهرمن على طوبوز أن يكون حاكما على بورانيا حتى يتاح له التحكم الكامل فى مصائرها ؛ فالأغنياء قد يفقدون جدّة الحياة معهما فيتخلون عنهما ، وهما لن يستمرا إلى الأبد فى إطعام الفقراء . وإذ يبدى طوبوز استياءه من هذه الخطة ، لأنه يكره أن يذله أحد ولا يحب أن يذل أحداً ، يعالجه أهرمن بشرابه فيستمع إليه راضيا !

وتتلخص خطة أهرمن فى تنفيذ عدة أمور ؛ منها الزج بالمعارضين فى السجون ، أو نفيهم وتشريدهم ، وحل النقابات والجمعيات والأحزاب وما يشبهها من تجمعات ، وأن يتحوّل الكتّاب - بالذهب أو بالإرهاب - عن التشدق بحديث الحرية والديمقراطية ويكتبوا ما يملى عليهم . أما عامة الشعب فلهم المهرجون والقرّادون يلهونهم عن قضاياهم وأمور حياتهم الجدّيّة ، وما على طوبوز نفسه إلا أن يردد لنفسه (أو يردد عليه أهرمن !) أنه السيد ، الرأس ، أن لا أحد سواه فى بورانيا .

وفى الفصل الثالث يهول طوبوز - حاكم بورانيا الأعلى - ما يراه فى أنحاء بلاده من مظاهر الفقر والمرض والقذارة والخراب ، ويرفض الانصياع لأمر أهرمن له ألا يمدّ قيسون بك بالفحم والبترول حتى تتوقف مصانعه عن العمل ، ويحطم كأس الخمر التى يعطيها إياه أهرمن ليخضعه .

ولا يجد أهرمن لهذا التغير فى طوبوز إلا سبباً واحداً ، هو الحب . إنه يحب ثريا ، التى أثّرت عليه - فى رأى أهرمن - لمصلحة أبيها . لقد اتفق طوبوز مع ثريا على الزواج - الذى يعارضه أهرمن بشدة ، بل يرفضه - لأن ثريا لا تريد مصلحة أبيها فحسب - كما يتصور أهرمن - بل تأخذ فى إثارة نخوة طوبوز وتبصره بمواطن الداء فى بلاده ، ويتعاهدان على العمل الجاد لإزالة كل مظاهر الفقر والآلام فى أنحاء بورانيا .

إذ ذاك لا يجد أهرمن بدا من استخدام أمان - التى هجرت بيتها وأولادها من أجل طوبوز ، الذى رماها بعد أن قضى منها وطره - لتكشف أمام ثريا وأبيها سرّ علاقتها بطوبوز ، فينصرفان وقد يئسا من إصلاح هذا الذى استعبد نفسه للشيطان .

وبالرغم من هذا لا يستسلم طوبوز ، ولا يقبل العودة إلى « اللغة المعتادة » بينه وبين أهرمن ويتفاهمان ، وأدرك أخيرا أنه باع نفسه « بتراب لامع » وأن ما ظنه سيجلب سعادته جرّه إلى حياة تعسة ملأى بالآلام

والدنس . إنه يتجرأ ويطرد أهرمن ، بل يرفع مسدسه ليقتله ، لكنه - بطبيعة الحال - لا يصيبه . ويهدده أهرمن ، مؤكدا أنه سيندم وسيحتاج إليه ويناديه من جديد . ويخرج أهرمن ، ويغرق طوبوز فى ماضيه القذر بآثامه وجرائمه ؛ فيظهر له شبح سادى - التى انتحرت بعد خيانتها زوجها مع طوبوز - وتطلب منه أن يفتح القبر - قلبه - ويبحث فيه عن نفسه ، ويتمنى هو لو يستطيع أن ينتزع هذا القلب من صدره !

ويقرّ قرار طوبوز على أن يرحل من هذه الأرض التى شهدت تعاسته ، وما تزال تثير مخاوفه . ويكتشف أن ما كان يملك من ذهب أهرمن قد اختفى ، وأن خاتم العبودية للشيطان أصبح يغطى جسده كله ، فيستغيث بأهرمن مرة أخرى ، فلا تجيبه إلا ضحكاته الساخرة المبتعدة . ويحاول طوبوز أن ينتحر من جديد ، لكنه - مرة أخرى - يجبن عن لقاء الموت ، وتدخل عليه طوائف من أهل بورانيا بصرخاتهم المختلطة بالضحكات .

هذه هى الخطوط العريضة لمسرحية أبى حديد ، وما يهمنا منها هنا هو شخصية أهرمن (والاسم - كما تقدم - لإله الظلمة الفارسى ، الذى يعيش فى صراع أبدى مع أهورمزد إله النور فى معارك سجالية ، حتى يأتى أوان الانتصار النهائى لإله النور . وتقدم أيضا أثره فى تكوين شخصية الشيطان عند العبريين) . أهرمن هنا يقوم بدور الشيطان الذى يعقد مع طوبوز - فاوست أبى حديد - صفقة يقوم بمقتضاها طوبوز بالائتمار بأمر أهرمن فى كل ما يطلب منه ، فى مقابل أن يمنحه أهرمن الثروة والسطوة واللذة ، بعد أن أنقذه من يأسه الذى غرق فيه ، بعد خطبة سادى إلى صديقه كلدى .

وهو لم يأت طوبوز - كشيطان مارلو - نتيجة ضيق المعرفة السائدة برغبات فاوستس وطموحه إلى مرتبة إلٰهية يحاول تحقيقها عن طريق السحر والشيطان ، وليس هو كشيطان جوته الذى يأتى صاحبه نتيجة تحدّ له مع الرب على شخص فاوست ، ويجد فى تطلعات فاوست المعرفية والوجودية منفذا ينفذ إليه منه ، لكنه جاء طوبوز إذ رأى كفره بكل ما كان يؤمن به ، وضيقه بالحياة والناس ، وشكّه فى قيمة ما يكتب ويقرأ ، ثم فى النهاية بعد

أن قضت خطبة كلدى لسادى على أمله فى الحب ، وفى آخر ما يربطه بالحياة ، حتى أنه يشرع فى الانتحار ، لكنه يجبن فى آخر لحظة .

وفى هذه اللحظة اليائسة يكون الطريق ممهدا لدخول الشيطان ، الذى يعرف تماما من يختار لصحبته ، كما يعرف أيضا متى يفتح ذراعيه لضحاياه موقنا من النتيجة . فطوبوز ، الأديب الفقير ، الذى لا يقرأ كتبه إلا أصدقاؤ ه وتلاميذه،ويحيا حياةحقيرة فى غرفة متواضعة ، ويجد ـ فوق ذلك ـ من صنوف الآلام والإحباط ما يزرع اليأس عميقا فى نفسه حتى يندفع إلى محاولة الانتحار ـ مثل هذا الإنسان لابد أن يكون فريسة سهلة لأحلام الغنى الذى يعوض فقْره ، والسطوة التى تعوض إهمال مجتمعه لإبداعه ، واللذة التى تعوض حرمانه من الحب والعلاقة السويَّة مع الجنس الآخر . طوبوز -إذن- مهيأ تماما ـ فى هذه اللحظة ـ بماضيه وحاضره ـ للارتماء فى أحضان الشيطان ، بعد أن جبن بإزاء الموت .

وأهرمن يعرف مداخله إلى ضحاياه ؛ إذ يبدأ بتملق عبقرية طوبوز ، الذى يرفض هذا الملق ، بعد أن يئس من تأثير كلماته ـ التى يصفها بأنها جوفاء ـ على الناس ، حيئذ يمهد أهرمن لنفسه عند طوبوز بإلقاء بذور الشك فى نفسه ، فى كل شىء ، وبخاصة فى (الأسماء) .

« . . ولكن ما قيمة الأسماء . إن هؤلاء الناس جميعا لا يحبون إلا معرفة الأسماء وبعدها لا يهمهم شىء . ولكنك رجل آخر . أرجو ألا تكون من عبدة الأسماء » (ص ٢٥) .

ويسهل بعد أن يشككك فى (الاسم) أن يشككك فى (المضمون) الذى يحمله الاسم ؛ لأن الاسم ـ فى الحقيقة ـ هو الشىء أو القيمة أو الفكرة التى يحملها ، لا انفصال بينهما ـ ويبدأ أهرمن من تشكيكه فى الحالة التى وجد طوبوز عليها ، فيحاول هدم رؤ اه جميعا ؛ فالصداقة سراب ، والحياة سراب ، والكتب سراب ، والفلسفة سراب ، وهذه العواطف الثائرة سراب . ويتبع هذا بالتمهيد للطريق الجديد الذى يريد لطوبوز أن يسير فيه ؛ فيقول له : « لِمَ لا يأخذ الناس الأشياء ويتركون الوهم ؟ لم لا يتركون

السراب ؟ » (ص ٢٦) . أو يقول له : « دع هذه الأوهام التى تملأ بها رأسك . وجّه نفسك وجهة جديدة » (ص ٢٧) . وحين يسأله طوبوز عن هذه الوجهة الجديدة يقول له : « الحياة . اللذة . القوة.السطوة . هذه هى الحقائق » . (ص ٢٨) . ثم لا يجد كبير عناء فى إقناع طوبوز بهذا الطريق الجديد ـ أو قل دفعه إليه ـ فصاحب البيت يأتى فى هذه اللحظات ليطلب ما تأخّر على طوبوز من أجر المسكن (ولا ندرى أى شيطان دفعه فى هذا الوقت بالذات !) فيتولى أهرمن دفعه عنه .

وفى سبيل دفع طوبوز إلى الطريق الجديد ، وقد سبق وشككه فى الأسماء ، يلجأ إلى « لغة الواقع » ـ واقع الحياة اليومية الملموسة من جهة ، وواقع طوبوز نفسه من جهة أخرى . إنه يحدّثه عن الفئة التى « تتمتع وتفوز ، تتلذذ وتسود ، وبالاختصار تَـرْكبُ ، والفئة الأخرى التى تُحرم وتخيب . تتألم وتذل . وبالاختصار تُـرْكَب » ـ كما يُتم له طوبوز نفسه ـ ويحدثه أيضا عن بساطة المسألة ، القفزة الواحدة « امتلاك الذهب » . ولأن طوبوز يستبعد أن يمتلك ذهبا يساير أهرمن إلى النهاية ، فيفا جأه هذا بأن يقذف الذهب تحت قدميه . ويجد طوبوز نفسه أمام الشيطان حقا ، فيسأله عن الثمن ، ويجد أهرمن أن الوقت صار مناسباً للحديث عن الصفقة ، التى لا يرد لها ذكر قبل أن يشعر أن طوبوز قد صار لعبة بين يديه .

أما الصفقة التى يعرضها أهرمن على طوبوز فلا تقوم على أن يخدم الشيطان طوبوز مدة من الوقت على أن يرهنه روحه بعدها ، ولا على أن يخدمه وينيله ما يشاء حتى يذوق طعم السعادة المثلى فيطلب من الزمن أن يتوقف ، بل يريد أن يستعبد طوبوز روحه لأهرمن بأن يصبح ـ كما يخفف الأمر له ـ مساعده وحليفه ، لا يعصى له أمرا ولا يسأله عن شىء مما يأمره به .

والصفقة المعقودة تقتضى العقد ، الذى سيتضمن ما بين الطرفين من شروط ، لكن أهرمن لا يعتدّ بمثل هذه العقود المكتوبة ، ولا التوقيع بالدم ، ولا ما شابه ذلك ـ إنه يجرح طوبوز جرحا بسيطا للغاية فى ساعده ،

ويختم بخاتمه على ساعده المدمّى ، فإذا كلمة لا تمحى ، ولا يمكن محوها « عبد الشيطان » ، توثيقا للعقد ، وإيذانا بالسقوط المدوى لطوبوز فى قبضة الشيطان ، وإرهابا مستمرا له بكشف أمره أمام الناس .

وبتطور الأحداث فى المسرحية نعرف أن أهرمن لم يستعبد طوبوز ليفوز بروحه وحدها ، فهدفه أشمل من هذا وأوسع . يطمع أهرمن فى السيطرة على أرواح أهل بورانيا جميعا ، وأن يرى الخراب يعمّ حقولها ومصانعها ونفوس أهلها . يدفع طوبوز إلى السيطرة على مصادر الطاقة فى بورانيا -الفحم والنفط- للتحكم فى حركة الإنتاج فى المجتمع وفى حركة اقتصاده (ويالها من فكرة عصرية تماما !) ، حيث يستطيع التحكم فى أصحاب رؤوس الأموال وفى حركة المصانع ، وبالضرورة فى أرزاق العمال . يحجب طوبوز - بإيعاز من أهرمن - هذه المصادر عن المصانع فتتوقف حركة العمل ، وتعمّ البطالة ، ويصبح الجميع عبيدا لإحسان طوبوز - أو ، بالأحرى ، عبيد أهرمن نفسه ، الذى يقول لطوبوز - سعيدا :

أهرمن : (يستمر باسما) حقول جرداء ليس فيها عود واحد . بطالة عامه أصبح أهل بورانيا جمعيا من رعاياى . (يتردد) أقصد رعاياك . » (ص ١٠٧) .

وحينئذ يصبحون - بالضرورة - عبيدا للجهل والمرض والقذارة والكسل ، يصبحون بشرا بلا أرواح ، بغير كرامة ، لأنهم - بتعبير طوبوز - « فقدوا احترام النفس . فقدوا الإنسانية » يوم فقدوا كرامة العمل . وهو لا يجعل طوبوز غنيا متحكما فحسب ، بل يصل به إلى حكم بورانيا ، حتى ينحكم - عن سند قانونى - فى مصائر أهلها ، الأغنياء والفقراء معا ، بما يملك من سلطة وما تحت يده من سطوة .

ودلالة استعباده لطوبوز - فوق ذلك - أنه لا يريد روحه فى الآخرة ، أو يؤجل الفوز بها ليزيد ضحاياه ضحية تصحبه إلى الجحيم ، بل بريد أن يفوز بروح طوبوز فى الحياة الدنيا يسخره فيما يشاء للتحكم فيه وفى أرواح الناس . إنه شيطان سياسى ! كما سنرى بعد ، لا يعنيه كثيرا أن يقتنص

روحا يضيفها إلى سكان الجحيم . الأمر الذى يكاد يحول الموقف الفاوستى ، أو ـ على الأقل ـ يجعل فى الموقف توازنا بين عطاء الشيطان الفورى وعطاء طوبوز الفورى أيضا . فأهرمن لا يبيع بالأجل ، ولكنه يبيع بيعا يتقاضى ثمنه فى الحال . بل يكاد يفوق عطاء طوبوز لأهرمن عطاء الأخير له ، فهو الخاسر فى النهاية فى هذه الصفقة . وهو موقف جديد تماما فى مسرحيات فاوست كلها .

ويحصن أهرمن نفسه ومساعده وحليفه طوبوز بإقرار البديل فى نفوس الناس ؛ يحرمهم من العمل ، لكنه ينشر بينهم الملاهى التافهة التى تلتهم وقتهم بلا طائل ، وتجعلهم فى شغل دائم عن قضاياهم الحقيقية ـ قضايا العمل والكرامة والحرية . فالشوارع تمتلىء بالقرود والقرّادين ، وبالأطفال المتعاركين ، والديكة المتناقرة .

خطته مع الشعب تقوم ـ إذن ـ على التحكم فى رزقه وسلبه كرامته وشلّ حركته ثم إذلاله بعد ذلك ، لأن الشعوب ـ فى رأى أهرمن ـ لا تخضع إلا إذا أذلها حكامها :

أهرمن : اسمع خطتى . هذا الشعب الذى نطعمه ، لا نستطيع أن نستمر على إطعامه . استمالته بهذه الوسيلة متعبة . يجب أن يخضع . يجب أن يسير كما نريد بغير استمالة .

طوبوز : بأى وسيلة ؟

أهرمن : عندما نحكم .

طوبوز : ألا تطعم هؤلاء الجياع ؟

أهرمن : وما استفدنا إذن ؟ الجوع . الجوع . هو أفضل الطرق وأقصرها إلى الغاية المقصودة . ألا تعرف المثل « أَجِعْ كلبك يتبعك » ؟

طوبوز : لا أطيق التفكير فى هذا . مجرد تصوره يزعجنى . لقد عرفت الجوع فيما مضى . ولا أحب أن أنشر هذا الوباء بين الناس .

أهرمن : ضعف . هراء . وعلى كل حال فلست أقصد أن نجعلهم يموتون جوعا . أقصد فقط أن نقدم لهم من الطعام القدر المناسب الذى يحفظ الحياة فقط . . (ص ٩٣) .

وبهذا يكون الشعب ، أداة طيّعة فى يديه ، يشكلها كيف يشاء ، أو لتكون ـ كما يقول ـ عونا له على نشر لوائه وإنفاذ خطته .

أما هؤلاء الفقراء الذين تجمّعوا وشكلوا جماعات أو نقابات أو أحزابا أو أى تجمع آخر ، فيجب أن يتفرقوا ، وأن تحلّ جماعاتهم وتدمر . ينبغى أن يؤمن كل فرد أن مصالحه وآراءه تتعارض كلية مع مصالح الآخرين وآرائهم :

أهرمن : لا تضعف . كن صارما . هذه الجماعات لن توجد فى بورانيا . نحطمها . نفككها . لا نجعل أحدا يعرف الآخر . لا نجعل أحدا يضع يده فى يد الآخر . ولماذا يجتمعون حول غيرنا ؟ حولى . . حولك أنت . أقصد حولك أنت . (ص ٩٧)

وبهذا يصبح كل فرد عدوا للآخرين ، ويصبح الجميع لا تجمعهم إلا العداوة والفرقة والبغضاء .

قد تجدى هذه الوسائل مع الفقراء ، الذين لا يستطيعون ـ إلا جزئياًّ ، حتى فى أعتى الدول ديمقراطية - أن يتحكموا فى أرزاقهم ، لكن ما العمل مع الأغنياء ، الذين يقدرون - ولو جزئياً - أن يتحكموا فى أرزاقهم وآرائهم ومصائرهم ؟ الإجابة عند أهرمن بسيطة جاهزة ؛ فمن لا تفلح معه خطة التخريب بقطع مصادر الطاقة عن مصانعه ، قد تفلح معه وسيلة أخرى : « السجن . الاعتقال . التشريد . النفى . الاضطهاد . ليس لهم إلا هذا أو . . » - أو « الصداقة » لطوبوز وأهرمن والقيام على تنفيذ خطتهما لتدمير شعب بورانيا تدميراً كاملاً .

أهرمن ــ إذن ــ لم يكن يطمح إلى روح طوبوز وحده ، بل طمح إلى أرواح أمة بكاملها ، حاول أن يستذلها بحرمان الأفراد من العمل ، ومن

الترابط والتعاون ، ومن ثَمّ من الكرامة الإنسانية أو مجرد البحث عنها .

ولكى يحتفظ أهرمن بشعب بورانيا فى هذه الأوضاع المنحطة كان لابد أن يحتفظ بطوبوز ، وأن يحرمه من كل شىء جميل أو إيجابى فى الحياة . لقد أغرقه فى الثروة والقوة والملذات ، وحرمه ــ فى الوقت نفسه ــ الحب بمعناه الإيجابى ، تلك العلاقة السوية السامية التى تربط رجلا بامرأة .

دفع أهرمن طوبوز إلى إفساد علاقته بحبيبته الأولى « سادى » التى تزوجت صديقه كلدى بعد ذلك ، حتى انتهت حياتها بالانتحار خلاصا من عذاب ضميرها ومن طوبوز أيضا . وحين يقع طوبوز ــ الحاكم هذه المرة ــ فى حب ثريا ، ابنة قيسون بك ، التى بدأت تفتح أمامه آفاقا جديدة للحياة ، يتعرف فيها البسطاء من الناس ، يخدمهم ويرفع من شأنهم ، ويعملان معا على إعادة الوجه المشرق للحياة فى بورانيا ، يدفع أهرمن المرأة الساقطة أمان إلى إفساد علاقة طوبوز بثريا ، مستغلا رغبتها العارمة فى الانتقام من طوبوز ، الذى كان على علاقة معها ثم هجرها هجرا غير جميل ، ومستغلا أيضا متاجرتها فى عرضها بعد أن دمرت حياتها وبيتها .

وهكذا يتمكن أهرمن من حرمان طوبوز من الحب الحقيقى ، الذى كاد يفضى إلى علاقة شرعية إيجابية بين طوبوز وثريا ، لأن الشيطان ــ ببساطة ــ لا يقرّ مثل هذه العلاقات الشرعية ، لأنها « شرعية » ، وإيجابية ، تجمّل وجه الحياة وتشارك فى صنعها ، فى حين ترضيه العلاقات الفاسدة التى تدمر الحياة وتشوه وجهها . أما فى حالة طوبوز ، فبالإضافة إلى كل هذا ، كانت علاقته بثريا سبيله الوحيد إلى الخلاص من الشيطان ، الخلاص الروحى والمادى من عبوديته للشيطان . وإمعانا فى هذه الخطة يحطم أهرمن الزهور التى يدخل بها الخادم حجرة طوبوز ، ويغضب غضبا شديدا لمرآها . هذا هو الشيطان ، لا يمكنه أن يزرع الحب أو يرى أحداً يزرعه ، وتمتلىء نفسه حقدا على الإنسان ، ولا يمكن أن يقبل فى حياته الحب أو الجمال .

فحقد الشيطان ـــ إذن ـــ هو المسوغ الوحيد لما يفعله بطوبوز ـــ أو ما يدفع طوبوز إلى عمله ـــ إنه يسعى إلى أن يدمر حياة الإنسان أو يشوهها بلا سبب إلا هذا الحقد الأزلى ـــ الأبدى على الإنسان ؛ فهو يقول مرة : « . . . فكرة الإنسان هذه هى التى تثير احتقارى » وفى مرة أخرى يدور هذا الحوار :

طوبوز : (بحنق) قل إنك عدو الإنسان وكفى .

أهرمن : الإنسان ! (ساخرا) الصلصال ! الطين العفن ! (بحقد) الحمأ المسنون ! أنا المستمد من النار المضيئة ! أنا الطريد ؟ أنا اللعين ؟ أنا الشيطان ؟ (يضحك ضحكة جوفاء طويلة مزعجة) .

ولا يكفّ بعد ذلك عن استخدام هذه اللهجة الحاقدة ، التى يغلفها أحيانا بادعاء السخرية ، ولا يستطيع فى أكثر الأحيان أن يخفى قدر ما فيها من هذا الحقد المدمر . وتكفى تصرفاته .

فهل انتصر أهرمن فى النهاية ؟ يصعب الإجابة عن هذه السؤال ؛ لأن الإجابة فى المسرحية مركبة[1] . فمن وجهة النظر الاجتماعية ـــ إن شئنا تسميتها كذلك ـــ لا نستطيع أن نقول إنه حقق هدفه تماما ؛ فبورانيا ما يزال فيها روح حر طليق ، يحب البسطاء ويتألم لألمهم ويعمل لمصلحتهم عملا حيا فاعلا ، مثل قيسون بك وابنته ثريا . كما أن انسحابه من حياة طوبوز قد يعنى بدأ تقهقره من حياة بورانيا ، التى تحيط ـــ فى النهاية ـــ ساخرة بطوبوز ، إشارة إلى سخريتها من « أفاعيل » الشيطان وعبده . وحتى طوبوز نفسه لم تدمر روحه تدميرا كاملا ، لأن حبه ـــ الحقيقى هذه المرة ـــ لثريا طهر روحه ، وجعله يقف صامدا فى وجه أهرمن حتى أجبره على الانسحاب من حياته ، بالرغم من أن أهرمن قد نركه ـــ نفسيا وروحيا ـــ فى حال أسوأ من الحال التى قابله عليها ؛ دُمّر حبه مرة أخرى ، وفقد ـــ فيما نتصور ـــ ما كان يلوذ به من موهبة

---

(١) عن الصراع فى المسرحية ومستوييه ، الاجتماعى والفردى ، انظر د عز الدين إسماعيل : قضايا الإنسان ، ص ٢١٧ - ٢١٩ .

أدبية ، ويزيد على هذا شعوره الممض بالندم على ما جنى فى حق أمته كلها ـ بالرغم من هذا كله ، وبالرغم من تحذيرات أهرمن بأنه سيعود ليستدعيه من جديد ، فإنه يظل على موقفه الصلب ، على الأقل حتى ينسحب أهرمن . كل هذا قد يشكك فى انتصار حققه أهرمن أو فى قيمة ما وصل إليه مع طوبوز أو فى بورانيا .

غير أن أبا حديد يجعل أهرمن ـ هو الآخر ـ قويا إلى النهاية ، يحذر طوبوز بثقة من أنه سيستنجد به ، وغندئذ لن يجده ، وهو ما يحدث حقا . إن طوبوز يظل يصرخ ليستعيده فلا يجد جوابا إلا ضحكات أهرمن الجوفاء ، الأمر الذى قد يشير إلى أنه بذر بذرة الفساد فى نفس طوبوز وفى حياة قومه موقنا أنها لابد آتية بثمارها ، ولو بعد حين ، وأن الأمر لا يقتضى عودته مرة أخرى إلى طوبوز ولا إلى بورانيا . وعلى أية حال ، فسوف نرى ـ عند مناقشة شخصية طوبوز[1] ـ كيف تدخلت الطبيعة السياسية للمسرحية فى تكييف هذه النهاية ـ غير الحاسمة ـ للمسرحية .

ولقد كان المظهر الجسدى لطوبوز مظهرا بشريا دائما ؛ فقد جاء طوبوز فى هيئة رجل لا نستغرب من مظهره شيئا ، وليست له سمات تميزه إلا أنه يعرج ويلبس ثيابا سوداء ، فكان طوبوز يراه ، ورآه صاحب البيت ، ورآه أيضا ضيوف طوبوز دائما ، وما كان فى نظرهم إلا مهرجا ، لأنه خفيف الحركة ـ بالرغم من عرجه ـ يقوم بألعاب بهلوانية ، نشيط .

وأهرمن يحب النساء ويستخدمهن فى نصب شباكه حول البشر ، لكنه لا يعاشرهن ، كما يقول لأمان فى الفصل الثالث من المسرحية .

هذه هى الملامح الداخلية والخارجية لشيطان أبى حديد ؛ فما الصلة التى تربط هذا المخلوق بأسلافه فى أعمال فاوست وغيرها ، وبخاصة عند مارلو وجوته ؟

---

(١) الفصل الخاص بالنموذج الفاوستى من هذا الباب .

أهرمن والشيطان فى الأعمال الأخرى :

إن شيطان كل من مارلو وجوته لا يتجسس على فاوست ليستغل ضعفه ويدخل ويعرض عليه المساعدة ، وإنما فاوست - إذ يصيبه اليأس والملل من الحياة التى يعيشها والمعرفة التى لا تروى غلته ولا تحلّ له مشكلاته المادية أو الروحية - يتجه إلى السحر ، ويستدعى فاوستوس مارلو مفيستوفيليس ليعينه على تغيير حياته كلها[1] ، فى حين يخرج إبليس[2] لفاوست جوته فى صورة كلب يتبعه فى جولته.بالخارج ثم يتحول بعد ذلك إلى صورة طالب علم متجول . ولم يظهر مفيستو لفاوست إلا بعد أن اتجه إلى السحر ومارسه ، كما أننا نعرف منذ البداية من حوار إبليس مع الرب - جلّ وعلا - أنه متجه إلى فاوست بإغرائه .

أما أبو حديد فكان إلصاقه صفة التجسس واستغلال لحظات الضعف بأهرمن جزءا من خطته فى رسم الشخصية ؛ فطوبوز لم يمارس سحرا ولم يفكر فيه ، ولم يحدث بشأنه تحدٍّ بين أهرمن والرب أو غير الرب ، لا لحرج دينى - قد يكون موجودا - ولكن لأن التجسس واستغلال الضعف - كما تقدم - جزء من خطة أبى حديد ليكمل الرمز فى شخصية أهرمن - كما سنرى . غير أن هذا لا يعنى أن مفيستوجوته لم يلجأ إلى التجسس ، بل لجأ إلى ما يمكن أن نطلق عليه هذا الوصف ، حين يعرّض بمحاولة فاوست تناول السم ، فيعلق فاوست :

فاوست : أراك ولوعا بالتجسس

إبليس : أنا محيط بكل الأمور علما ، وإن لم أكن عليما بكل شىء . (ص ١٢١) .

---

(١) انظر : كريستوفر مارلو : مأساة الدكتور فوستس (الترجمة العربية) الفصل الأول ، المنظر الثالث

(٢) جوته فاوست ، ترجمة د. محمد عوض محمد ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط ٥ ، ١٩٧١ ، جـ ١ ص ٧٤ وما يليها . ولا ندرى لم نقل المترجم اسم مفيستوفيليس إلى إبليس ، بالرغم من دلالة الاسم على ارتباط إغرائه بالمعرفة والذهن ، فهو « شيطان السحر والمعرفة السوداء . . » انظر العقاد ، إبليس ص ٤٦ . وسنسميه بعد باسمه فى المسرحية « مفيستو » إلا فى النقل عن الترجمة العربية .

وهوما يفهم منه أن مفيستو كان يتجسس على فاوست - بنفسه أو عن طريق أحد أعوانه - ولكن الموقف يكون مفهوما ومسوّغا برده إلى تحديه الرب بملاحقة فاوست . كما يمكن أن يفهم أن للشيطان قدرات خارقة تجعله « محيطا بكل الأمور ، وإن لم يكن عليما بك شيء » وفى الحالين يخدم الموقف خطة جوته فى رسم شخصبة الشيطان المستفيدة من التراث الدينى والشعبى ، والتى يمكن أن تفهم على أكثر من مستوى فى وقت واحد .

وأهرمن - كما تقدم - يبدأ تقويض عالم طوبوز بالهجوم على الأسماء والألفاظ ، وبهذا يسهل عليه أن يستلّ طوبوز من عالم القيم الإنسانية والمبادىء الخلقية ، لأنها جميعا «أسماء» . وهو هجوم نجد شبيها له فى «فاوست» جوته :

فاوست : خبرنى أولا عن اسمك .

إبليس : هذا لعمرى سؤال تافه ، خصوصا من رجل يحتقر الألفاظ أى احتقار ، ولا يأبه بالعَرَض ، ويأبى إلا التعمق فى البحث وراء الجوهر .

فاوست : ولكنكم أيها السادة كثيرا ما تنم أسماؤكم عن حقيقة أمركم ، فيظهر لنا جليا من أنتم حين يدعى الواحد منكم بإله الذباب ، أو المخرب المدمر ، أو الكذاب الأشر : أسماء تدل بوضوح على المسميات .
وعلى كل حال فقل لى من أنت .

(ص ١١٠ - ١١١) .

فاوست كان أكثر وعيا من طوبوز ، فلم يسقط فى هذا الشرك ، لا لأنه يؤمن بالأسماء أو ينخدع بها ، لكن لأنه أقل يأسا وأقدر على مواجهة الحياة من طوبوز . هذا فى حين لا يحتاج مفيستو إلى أن يخدع فاوست بالكلمات ؛ لأن فاوست نفسه على استعداد تام للارتماء فى أحضان الشيطان ، بدليل

بممارسته السحر ، وإن كانت أسبابه تختلف جذريا - بطبيعة الحال - عن دوافع طوبـوز . كما أن مفيستـو - من جهة أخـرى - كان سيجـد وسيلة للمثول بين يدى فاوست لأنه قبل تحدى الرب على فاوست ، وحين وصل لم يكن فى حاجة إلى شرك الكلمات ليوقع بفاوست ، لأن جعبته لا تنفد منها الحيل والألاعيب والجدل .

ولم يكن هدف مفيستوجوته - القريب ، على الأقل - أن يفوز بغير روح فاوست نفسه ، فى حين كان هدف أهرمن روح طوبوز وأرواح شعب بورانيا جميعا . وتقوم خطة أهرمن على بلوغ الهدفين معا فى وقت واحد ، وإن كان يبدأ بطوبوز - أو عن طريقه - بطبيعة الحال . أما مفيستو «فمتواضع» يريد لهذا العالم الفساد والخراب ، ولكنه يعلم أن هذا مستحيل ، وأن عليه أن يقوم أولا على الأجزاء الصغيرة :

فاوست : الآن فهمت الأعمال المجيدة التى أنت قائم بها . وإذ عجزت عن محو الكائنات «بالجملة» تريد أن تجعل باكورة أعمالك محو الأجزاء الصغيرة .

ابليس : وأصدقك الحديث أن ليس فى هذا ما يطفىء الغلّة . .
إن هذا العالم الضخم يقاوم الفناء بقدم ثابتة وعزم وطيد . . وقد تقهقرت أمامه - بعد اللأى والعناء - منهزما لم أفز منه بطائل . .
ولقد سلطنا عليه العواصف والأمواج والزلازل والنيران ، ومع هذا لم يزل البر والبحر فى أمن وسلام لم يمسسهما سوء .
أما تلك المخلوقات الحقيرة : سلالـة الحيوان والإنسـان ، فقد نفدت فيها الحيل . . ولكم أهلكت من نسلها وقبرت . . فقام على أثرهم نسل جديد وسلالة تملأ السهل والجبل ، حتى كدت أجنّ حزنا ويأسا !! . .

(ص ١١٢ - ١١٣)

قد يبدو هدف مفيستو هنا متواضعا بالتركيز على روح فاوست ، ولكنه فى الحقيقة يعمل عملا دءوباً لهدف أوسع بكثير من هدف أهرمن ؛ إنه يخطط بصبر لتدول دولة النور وتسود دولة الظلام ، خصوصا وأن فى يده من وسائل الفناء والتدمير ما يساوى قدرات الآلهة ، من زلازل ورياح وعواصف ونيران وأوبئة . . . . الخ .

أما استخدام جوته للسحر فكان أوسع بكثير من استخدام أبى حديد له ، فقد استخدم مفيستو السحر ليعيد الشباب إلى فاوست ، واستخدمه فى الذهاب بفاوست إلى «ليلة والبورغ» حيث احتفال السحرة والشياطين السنوى ، لينسيه ما ارتكبه من جرائم فى حق مارجريت وأمها وأخيها ، ثم استخدم مفيستو السحر أيضا فى استحضار روح باريس وهيلانه أمام الإمبراطور فى الجزء الثانى من المأساة . . غير أن هذا لا يلهينا عن طبيعة استخدام جوته لهذه العناصر ؛ فهو لم يورط مفيستو فى استخدام قدراته السحرية فى تغيير طبيعة فاوست ، ولا حتى فى طبيعة الموقف الذى يعيشه . إن فاوست يتصرف - فى كل المواقف - بمحض إرادته ووعيه ، ويقوم بالفعل الذى يختاره فى كل موقف ، حتى ليمكن القول إن العناصر السحرية فى «فاوست» جوته لم تقم إلا بدور ثانوى تماما ، بل يمكن النظر إليها على أنها عناصر رمزية خالصة ، أو أن جوته استبقى هذه العناصر الخرافية فى العمل - كما يقول كارليل[1] - بوعى ، من جانبه ومن جانبنا ، أنها وهم .

هذا فى حين لم يستخدم أبو حديد من العناصر السحرية إلا خمر أهرمن ، التى كان طوبوز يتحول - حالما يشربها - إلى الموقف الذى يريده أهرمن ، أو - بمعنى آخر - يرى الأمور من وجهة نظر أهرمن ، ثم استخدمه فى إحضار الذهب والجواهر لطوبوز ليفتنه بها ويفتن هو بدوره الرجال والنساء فى بورانيا . وهى أمور يمكن أن نجد لها تفسيرا معقولا فى المسرحية ، من وجهة تفسيرنا - الآن على الأقل - لشخصية الشيطان .

---

(١) Smeed, Op. Cit . p. 93.

فلو أخذنا شخصية الشيطان فى مستواها «الواقعى» لم نستنكر من الشيطان أن يأتى بمثل هذه الأشياء وبخاصة أنها تأتى استجابات طبيعية لما فى نفس طوبوز . أما إذا نظرنا إليها على مستوى «رمزىّ» فسنجد أن الكاتب كان يشير بهذه الشخصية إلى الاستعمار الإنجليزى فى مصر وبشخصية طوبوز إلى محمد محمود صاحب اليد الحديدية [١]. وهو تفسير لا يمكن لأحد أن يعترض عليه ؛ ففضلا عن أن الكاتب هو الذى صرح بذلك [٢] ، فالمسرحية نفسها تحتمل هذا التفسير (وبخاصة أنها كتبت سنة ١٩٢٩ ، وإن لم تنشر إلا سنة ١٩٤٥) . ولكنى لا أميل إلى أن نقف بالمسرحية عند التعبير عن موقف تاريخى واحد ، ولو قصد إليه الكاتب وهو يكتب ؛ فالتعبير الرمزى يمتاز بقدرته على مجاوزة الموقف - التاريخى أو الواقعى - الذى يعبر عنه أو به إلى آفاق أكثر شمولا ورحابة . إن أهرمن عاش ويعيش فى كلّ الفترات التاريخية التى تعرض فيها الشعب المصرى (أو أى شعب آخر) لظلم الفئة الحاكمة - التى تدفعها قوى داخلية أو خارجية لتفسدها على شعبها ، لأنها تفيد من وراء فساد الحاكم ، ماديا ومعنويا . فليس غريبا - إذن - على أهرمن ، أيا كان اسمه ، وأيا كانت القوة التى يمثلها - خارجية أو داخلية - أن يوفر لضحيته كل أسباب موت الضمير وفساد الخلق ، وكل أنواع المتع والملذات التى تلهيه عن واجباته الحقيقية فى خدمة شعبه ، والتى تنيم ضميره فى أى وقت استيقظ أو حاول الاستيقاظ .

وفى هذا الإطار نفسه يمكن أن نرى فى أهرمن جزءا لا ينفصل عن طوبوز نفسه ، أعنى جانبا كامنا من نفسه يستيقظ بتأثير الإحباط المتكرر فى الحياة وتحقيق الطموح عن طريق القدرات الذاتية وحدها ، ولما أتيح لهذا الجانب المظلم أن يسود ويستيقظ أتاح لصاحبه فرصة الفساد والإفساد .

ولا يجُبُّ هذا التفسير أن يكون أهرمن شخصية مستقلة فى المسرحية ؛ فهذا ليس غريبا ، وقد جرّد يوجين أونيل من شخصية جون فى مسرحية

---

(١) د. عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان ص ٢٣٦ .
(٢) السابق ، ص ٢٠٠ .

«أيام بلا نهاية» شخصية أخرى ، هى شخصية لفنج ، لتمثل لاوعى جون[1] .

وبالرغم من أن أبا حديد يصدّر مسرحيته بالآيات الكريمة : «ومن يَعْشُ عن ذكر الرّحمن نقيض له شيطانا فهو له قرين . وإنهم ليصدّونهم عن السبيل ويحسبون أنهم مهتدون . حتى إذا جاءنا قال ياليت بينى وبينك بُعْدَ المشرقين فبئس القرين» (الزخرف ، ٣٦ - ٣٨) - فإن المسرحية «لا تناقش قضية دينية كقضية الإيمان والكفر أو الإلحاد التى صادفناها عند فاوست فى شتى أزمانه»[2] . كما أن الآيات تتحدث عن تخلى الشيطان عن أتباعه ساعة الحساب لا فى الحياة الدنيا ، ولكن أبا حديد جعل ساعة الحساب للحاكم هى يوم يحاسبه شعبه - وهو يوم لابد آت لكل حاكم ، ولو بعد حياته ! - وعندها يتخلى عنه «شيطانه» الذى دفعه أو ساعده أو حتى أفسده . فالأمر فى المسرحية - إذن - يظل معلقا بالإرادة الإنسانية ، أو لنقل بصراع الجوانب المتباينة فى النفس الإنسانية ، التى تتيح فترات اليأس والإحباط للجوانب الشريرة أو للدوافع الكامنة منها أن تسود وتتحكم . كما أن أبا حديد لم يكن يريد لنفس طوبوز أن تعود إليه ، وهو أمر مستحيل لطوبوز أن يحققه بعد كل ما ارتكبه فى حق شعبه .

والدلالة السياسية للمسرحية تظل على وفاق مع هذا التفسير ؛ فقضية الحاكم المطلق الظالم ، الذى يندفع فى ظلمه وفساده بتأثير من حياته المحبطة أو بتأثير قوى داخلية أو خارجية محيطة به - تظل هذه قضية المسرحية ، فى زمن الاحتلال الإنجليزى أو فى أى زمن آخر قبله أو بعده .

وعلى أية حال فمن الواضح أن (الشيطان) - هنا - مختلف تماما عن مفيستوجوته ، الشخصية التى أفاد جوته فى رسمها - كما تقدم - من التراث الدينى والشعبى ، وجعلها محتفظة - إلى حد كبير - بسماتها وقدراتها فوق

---

(١) انظر عرضا وتحليلاً لهذه المسرحية فى السابق ص ١٧٦ وما بعدها .
(٢) السابق ٢٠٨ - ٢٠٩ .

الطبيعية ، بالرغم من أن شخصية الشيطان تحولت - فى مراحل تالية - إلى مجرد رمز للجانب المظلم من الإنسان ، وهو تفسير - أيضا - نميل إلى عدم نفيه فى تفسير شخصية أهرمن فى مسرحية أبى حديد ، بل هو تفسير يتعاون فى إيجابية مع التفسير السياسى السابق ، عن القوى المحيطة بالحاكم المطلق .

والطريف أن أبا حديد - على الرغم من هذا التعديل فى الرمز الذى يلقيه على عاتق شخصية أهرمن ، كما رأينا - يدين لمفيستوجوته ربما فى كل تفصيلة يرسمها لأهرمن ؛ فكما يظهر مفيستو فى كثير من المشاهد فى صورة بشرية ، يظهر أهرمن فى صورة رجل أعرج ، وكما كان أهرمن مشهورا فى قصر طوبوز بأنه مهرج ، كان مفيستو على هذا النحو فى قصر الإمبراطور . . وهكذا .

والأهم من هذا أن خطة أهرمن للسيطرة على طوبوز - إلى جانب الاشتراك فى التفاصيل التى سبق ذكرها فى مجال تشكيكه فى القيم وغير ذلك - كانت تقوم على حرمانه من الحب الصادق السوىّ ، وهو ما يقابل حرمان مفيستو فاوست من حب مارجريت البريئة الطاهرة ، التى دفعه مفيستو لتدنيسها .

كذلك لابد أن نشير إلى «هبات الشيطان» - من مال أو ذهب أو غيره - التى تتحول إلى هباء ؛ فبمجرد تخلى أهرمن عن طوبوز يذهب الأخير إلى صناديق ذهبه - التى ملأها أهرمن - ليجدها فارغة . وهى فكرة شائعة عن الشيطان ، استخدمها جوته فى مجال سخرية مفيستو بالبشر وقد باع للتاجر حصانا تلاشى بمجرد اقترابه من الماء ، ولكن الأهم - عند جوته - هو إحساس فاوست النهائى بأن كل ما منحه الشيطان - فى فترة تعامله معه - كان هباء وسعادة وهمية . ولقد كانت هذه الفكرة مفيدة تماما لأبى حديد وعلى وفاق تام مع خطته فى المسرحية ؛ فتخلِّى الشيطان عن طوبوز لم يكن مجرد أن يغادره ويكفّ عن توجيهه ، بل إن انسحابه يعنى انسحاب كل ما يتصل به من حياة طوبوز ، أى «التخلى الكامل» عنه .

وهكذا نجد أبا حديد أفاد إفادة واسعة فى رسم شخصية أهرمن من رسم جوته لشخصية مفيستو ، ولكنه جنّد هذه الملامح لرسم شخصية خاصة به ، لها أبعادها الرمزية التى خطط لها بدقة ونفذها بكثير من التوفيق .

الحضارة المادية بلا روح :

أما مسرحية توفيق الحكيم «نحو حياة أفضل»[1] ففاوست فيها مصلح يذهب إلى الريف فيهوله حجم الأوضاع الفاسدة فى الريف المصرى . ويدخل عليه الشيطان - الذى يوصف شكلا بأنه «شبح» - ويحاوره ، عارضا عليه أن يساعده فى مهمة إصلاح الناس التى نذر نفسه لها . والثمن الذى يطلبه الشيطان هو أن يكون المصلح صادقا مع الناس حين يسألونه : كيف استطعت الإصلاح بهذه السرعة ؟ ويتردد المصلح مرتين : الأولى حين يعرض عليه الشيطان العون : كيف يمكنه أن يسلم مصائر الناس ليد الشيطان ؟ «أليس هذا مناقضا لرسالتى كل التناقض ؟ !» لكن إغراء القدرة التى يملكها الشيطان ويعده بثمارها تزيل هذا التردد ؛ فما عليه إلا أن يوافق على الثمن - أو لنقل على الشرط - حتى يحقق له الشيطان غرضه فى طرفة عين . ثم هو يتردد مرة ثانية حين يعرف الشرط الذى يتمسك الشيطان به ، الصدق ولا شىء غيره . معنى أن يَصْدُق المصلح فى إجابته وينسب الإصلاح للشيطان أن يرجمه الناس . ولكن الشيطان يتهمه بالجبن « . . ليست لك الشجاعة أن تكون أمام الناس رجلا صادقا !» ثم بالأنانية :

المصلح : إنك لم تعاونى . . ولكنك كشفتَ عن طواياك !
الشيطان : بل كشفتُ عن حقيقتك !
المصلح : حقيقتى ؟

---

(١) ضمن مجموعة « المسرح المنوع » مكتبة الآداب ، القاهرة د ت . والإحالات فى المتن .

الشيطان : إنك لا تحب الناس بقدر حبك لنفسك . . إنك لست حريصا على إصلاح قومك ، بقدر حرصك على سلامة موقفك !

(ص ٢٢٨)

ولا يملك المصلح - إزاء هذه الاتهامات القوية الحجة - إلا أن يطرد الشيطان ، ثم يعود فيستوقفه ويقبل التعاقد معه بشرطه .

وعلى الفور يغيّر الشيطان كل شىء من حول المصلح ؛ فتختفى الأكواخ الحقيرة والقذرة ، ويظهر - بدلا منها - المبانى الجميلة و(الفيلات) وسط الحدائق والبساتين العامة - إنه شىء يراه المصلح فيذهل ولا يصدق : «أقومى يعيشون فى هذه الجنة ؟ !» .

ويفيق المصلح من ذهوله وعجبه فيطلب أن يرى الناس ، وبخاصة أكثرهم فقرا وقذارة ، ذلك الأجير الذى رآه فى الصباح يرعى المواشى وخلفه زوجته تجمع الروث لتصنع منه وقودا . ويحضرهما الشيطان له ، فيخبرانه كيف أصبح كل سكان القرية مُلاّكا ، وأنه هو نفسه - الأجير - أصبح يملك عشرين فدانا ، وأن بالقرية مصانع زراعية ، وأن الجمعية الزراعية تقدم لهم كل الخدمات لقاء اشتراك سنوى .

ولكن المصلح يعرف منهما أيضا كيف أطغى الغِنى الرجل - الذى كان أجيرا - فأصبح همّه البحث عن زوجة أخرى غير زوجته ، وكيف أنه يقضى لياليه مع أصحابه يشربون الشاى ويدخنون الحشيش . أما زوجته فإنها تترك الدجاج يبيض على «الراديو» وتلعب فوقه الكتاكيت ، وغيرها يتركن الأرانب تلد على الفراش ، ويضعن (بلاليص) المش والعسل الأسود خلف الكنبة .

حقا ، لقد غيّر الشيطان حياتهم ، وحوّل بؤسهم إلى رخاء ، لكنه الرخاء الذى يُطغى ، «رخاء الشيطان» . إنه يمنح الرخاء مصحوبا بالحقد والحسد ، حتى بين أفراد مجتمع أصبحوا جميعا من الأغنياء ، ومصحوبا بالآفات التى تهلك بدن الإنسان وعقله ، ومصحوبا بسوء تصرف الناس فى

مـا بين أيـديهم من نعم ، بله سوء الـذوق وبلادة الحسّ . ولهـذا يرفض المصلح هذا التغيير كله ؛ فقد غيّر الشيطان حياة الناس المادية ، لكنه لم يغير نفوسهم ، وهو التغيير الذى يعترف الشيطان أنه لا قدرة له عليه ، لأن هذا التغيير هو مهمة المصلح نفسه .

ويمكن النظر إلى الشيطان فى هـذه المسرحيـة من زوايتين : إحـداهما زواية رمزية تجسد كل مساوىء التقدم المادى المفـرط ، الذى لا يصحبـه وعى روحىّ وعقلىّ وجمالىّ ، فيحـوّل الإنسان البسيط إلى بـاحث نهم عن اللذة الحسية والمتع الدنيا لِذَاتها ، وإلى حاقد يعمل جاهدا على تحطيم غيره لينال ما فى يده ليضيفه إلى ما عنده . وهو الرأى الذى عرضه توفيق الحكيم فى أكثر من عمل من أعماله عن التقدم الحضارى الذى لا ينبغى أن يجور فيه التقـدم المادى عـلى تقدم الـوعى وعلى تنميـة قـدرات الإنسـان العقليـة والروحية بحيث يواكب الأنماط المتطورة من الحياة العلمية – المادية التى يعيشها دون أن يفقد ذاته أو يفقد صلته الحميمة بالكون والطبيعة وبغيره من بنى البشر .

أما الجانب الآخر الذى يمكن النظر إلى شيطان هذه المسرحية منه فهو جانب واقعىّ . فى طبيعة الشيطان هنا سمات نجدهـا فى التراث الـدينى والتراث الأدبى العالمى ؛ كقدرته على تغيير وجه الحياة فى طرفة عين ، كما يكرر للمصلح دائما . وهو قادر – بمنطقه القوىّ – على استغلال الفضائل الإنسانية ، حيث يلعب هنا على فضيلتى الصدق والشجاعة عند المصلح ، كما يستغل رغبته القوية فى إصلاح قـومه حتى يقبـل مساعـدة الشيطان ، ويقبل أن يدفع الثمن المقابل لها . ويقول الشيطان – فى مظهر المتحسر – مستثيرا المصلح : «حتى كلمة الصدق لا أستطيع أن أتقاضاها منكم ! !» أو يقول : «ليست لك الشجاعة أن تكون أمام الناس رجلا صادقا !» ، كما أنه قادر على لىّ الحقائق وتغليفها بما يبدو صدقا وصراحة ، حتى يقنع الناس بما يريد ثم يتقاضاهم الثمن باهظًا . يقول للمصلح إنه كان «فيما مضى شـابـا نـزقـا ، يحلو لـه أن يتحـدى الخـير ، وأن يغـرى النـاس بـالإثم

والشر . . . . . أما اليوم فأنا شخص آخر !

المصلح : شخص آخر !

الشيطان : نعم . . أنا اليوم ، كما ترى ، كهل متزن . . ولقد تغيّر ذوقى تبعا لذلك . . فصرت أميل إلى مصاحبة العلماء . . وصارت هوايتى المعاونة فى الخير والإصلاح . . ودليلى هو أنى هرعت إليك ، عندما سمعتك تطلب حياة أفضل لقومك لا لنفسك . . ولو أنك طلبت حياة أفضل لذاتك وحدها ، كما فعل «فاوست» - فيما مضى - لما أغرانى ذلك بالمجىء الليلة إليك ! . . . . فأنا لا أحب أن أكرر نفسى فى تجربة قديمة ! . . إن العصور القديمة قد ذهبت !

(ص ٨١٩)

اعتنق الشيطان - فى هذا «العهد الجديد» - مبادىء جديدة تقوم على الأمانة فى المعاملة والصدق فى الوفاء بالوعد واحترام التوقيع على أى صكّ ، ولم تعد تغريه الروح الواحدة بل يغريه تحقيق حياة أفضل لأمم بكاملها ! وحتى لا يثير هذا المنطق المراوغ أى شكّ لدى صاحبه يعالجه بقوله : «إنى مخلوق قد اعتاد من قديم الزمان أن يكون صريحا مع نفسه ، وأن يسمى الأشياء بأسمائها . . الشر اسمه الشر . . والجبن اسمه الجبن . . والكذب اسمه الكذب . . والنذالة اسمها النذالة ! . .»

(ص ٨٢٢)

هذا المنطق الخلاّب المراوغ يجوز على الغفلة الإنسانية ، كما يجوز أيضا على من أضناه الهدف الذى يسعى إليه ويراه بعيدا - إن لم يكن مستحيلا - لا يتحقق إلا بعد عصره بعصور ، ثم فجأة يراه قريبا تماما . ولأن الشيطان قد استطاع أن يحاصر المصلح فى ركن ضيق ويتهم صدق رغبته فى الإصلاح ، بل يتهم أخلاقه فيصفه بالجبن - كل هذا كان لابد أن يدفع المصلح إلى أن يقتنع - فى النهاية - أو يوافق ، على الأقل ، على خوض

التجربة إلى نهايتها ويوافق على التحالف مع الشيطان لإصلاح قومه .

وقبل أن نسترسل فى تحليل هذه الشخصية ، لابد من الإشارة إلى الصلة بين شيطان الحكيم - فى هذه المسرحية - وأهرمن أبى حديد السابق عليه ولوسيفر باكثير اللاحق به وقبلهم جميعا جوته ؛ كل منهم لا يطلب روحا واحدة ، بل إنه يحاول الإيقاع بهذه الروح - المتميزة - لتكون جسرا يعبر عليه إلى نفوس أمة بكاملها - عند أبى حديد - أو إلى نفوس البشرية أجمعين عند جوته ثم باكثير .

ولكن يختلف ما يستخدمه الشيطان عند كل كاتب من هؤلاء من وسائل ؛ فيرى أبو حديد أن نبات الشيطان لا ينمو ويترعرع إلا فى مجتمع استُذِلّ لحكام لا يرعون الله فيه ، ويسيطر على أبنائه الفقر والبطالة ، حيث يُقضى - فى مثل هذا المجتمع - على كرامة الإنسان وتتعطل طاقاته الخلاقة ويستذله الجوع والمرض . أما باكثير فيرى أن مجال عمل الشيطان هو جوّ المباهاة بالقوة والصراع من أجلها والعمل على احتكارها وإخضاع دولة واحدة لكل المجتمعات الأخرى أو استذلال مجموعة قليلة من الدول لباقى العالم . إنها فكرة شبيهة بفكرة أبى حديد ولكنها - عند باكثير - فكرة الحكم المطلق للعالم أجمع . أما فكرة الحكيم فهى فكرة مخالفة تماما . إن الشيطان يعمل هنا لتحقيق الرخاء المادى والراحة المعيشية للإنسان ، ثم يستغل حالة الرخاء الطارئة على المجتمع ، التى لم يمهد لها عمل شاق منتج ، ولا صاحبها القدر نفسه من الغنى الروحى والعقلى والذوقى ، لكى يبثّ فى النفوس أمراضه فتنمو وتزدهر فى سرعة الغنى المادى الطارىء نفسها . بل إن الحكيم كان قبل ذلك بأربع سنوات - ١٩٥١ - قد كتب مسرحية تحت عنوان «الشيطان فى خطر»[1] بناها على فكرة أن الشيطان لا يعمل على إشعال الحرب ولا يشجع عليها ، لأن الحرب تعمل على فناء البشر ، وفناؤهم معناه فناء الشيطان نفسه ، الذى يرتبط مصيره بمصير بنى آدم فى

---

(١) مجموعة « المسرح المنوع » مكتبة الآداب ، د . ت .

هذه الحياة الدنيا . بل إن الشيطان لا يزدهر عمله إلا فى أوقات السلم والدعة والرخاء .

وهكذا تكون نتيجة تجربة المصلح - بطبيعة الحال - الشىء الوحيد الذى يقدر الشيطان على صنعه ، والذى نوى منذ البداية تحقيقه وعقد مع صاحبه العقد عليه ، فمنح القوم الرخاء المادى ، لكنه - بالضرورة - دسّ كل الشرور التى تميت روح الإنسان وتعطل عقله وملكاته الخلاّقة ، فيبذر فى نفوس الأفراد عدم الرضا أو القناعة بما بين أيديهم ، ويدسّ الحقد بينهم ، ويغرى أفراد الأسرة الواحدة بالشقاق والتناحر . إذ ذاك يصبح الرخاء المادى وحده - برغم قوة إغرائه - جحيما نفسيا وماديا واجتماعيا لا يطاق ، ويكون شره أعم من نفعه أو إصلاحه . وهى الفكرة التى ألح عليها - كما أشرت - فى أكثر من عمل من أعماله ، حين دعا - فى «عصفور من الشرق» ، مثلا - إلى التزاوج بين روحانية الشرق ومادية الغرب لإبداع حضارة متكاملة صحيحة قادرة على الصمود والبقاء . وهو ما يردنا إلى الفكرة التى طرحتها - فى بداية هذا التحليل - عن البعد الرمزى للشيطان بوصفه تجسيدا للحضارة المادية العارية عن القيم الروحية والعقلية والجمالية ، بكل شرورها المدمرة .

الشيطان - فى مسرحية الحكيم - عاجز عن فعل الخير ، وعاجز عن بذره فى نفس الإنسان ، لأنه جُبِل عن فعل الشر والدعوة إليه . وسواء أصدقنا ما قاله عن «عهده الجديد» ومبادئه الجديدة أم لم نصدق ، فيظل الأساس هو عجزه عن فعل الخير ولو أراد . الأمر الذى يردنا - مرة أخرى - إلى فكرة الهبات الشيطانية التى تأتى دائما بنتيجة عكسية أو تتحول إلى هباء ووهم ، فهى واضحة هنا تماما .

وجدير بالذكر أن «فاوست» جوته كان العمل الذى بدأ منه الحكيم ، حيث كان المصلح يقرأ هذا العمل فى ليلته التى قابل فيها الشيطان . وكان الحكيم على وعى بالنقاط التى سيتفق فيها مع (فاوست) جوته أو سيختلف معه فيها ، وهى النقاط نفسها التى أشرت إليها بين عمل الحكيم وعمل كل

من أبي حديد وباكثير . ولكن ما يجمع شيطان الحكيم إلى مفيستوجوته هو لهجة الصدق الحار - المخادعة مع ذلك - فى حديث كل واحد منهما إلى صاحبه . فكلاهما يتخذ الصدق مطية إلى إقناع صاحبه أو إغوائه بالوقوع فى الشباك المنصوبة له ، وكلاهما ينجح فى مهمته هذه ، ولكنهما يخفقان معا - ومعهما لوسيفر باكثير - فى النهاية إذ يسترد صاحباهما الوعى ويعرفان حقيقة الأمور والنتيجة الحتمية لوقوعهما فى حبائل الشيطان .

لوسيفر واستغلال العلم :

ككل بدايات المسرحيات التى كتبت عن فاوست يفتتح على أحمد باكثير مسرحيته «فاوست الجديد»[1] بفاوست جالسا فى حجرة مكتبه التى تسودها الفوضى ، دافنا رأسه بين يديه ، ناعيا حظه من الدنيا ، يائسا ، مؤرقا بالطريقة التى يختارها للانتحار . ويدخل عليه صديقه بارسيلز محاولا أن يفتح شهيته للحياة والحب واللذة ، لكن فاوست عازف عن هذا كله ، بعد أن سئم الحياة وهجرته محبوبته مرجريت إلى الدير دون سبب إلا صدقه معها . ويحاول بارسيلز أن يثنيه - على الأقل - عن فكرة الانتحار ، فيسايره فاوست حتى يتخلص منه ويصرفه .

ثم يدخل الشيطان على فاوست فى صورة بارسيلز ، ويمنعه من الانتحار ، ويعرض عليه أن يعاقده على أن يمنحه فاوست روحه ويطيعه فى كل ما يأمره به ، وفى مقابل ذلك يمنحه الشيطان القوة والشباب والغنى والشهرة والمعرفة الشاملة والصحة الكاملة والحبّ العارم . ويوافق فاوست ؛ فيطوف به الشيطان كل بقعة فى العالم ، وينطلق به إلى الكواكب والنجوم ، فيرى أن الأرض كروية وأنها تدور حول الشمس ، ويسبح به فى أعماق البحار يريه عجائبها ، ويجمعه بنساء من كل أنحاء العالم ، ويأتيه بحبيبته مرجريت من الدير ، ويسقيه ألذّ الخمور ، بل يأتيه بهيلين - جميلة

---

(١) لم تنشر هذه المسرحية فى كتاب ، واعتمدت هنا على التسجيل الذى أذيع من البرنامج الثانى بالقاهرة فى ١٩٨٣/١/٣ بإخراج الشريف خاطر .

اليونان - من هاديس ، وإلهات الجمال ، أفروديت وفينوس وإيلات وعشتروت ، ويساعده فى حلّ المعضلات العلمية حتى توصل إلى كثير من الاكتشافات ، وجمعه بكهنة وادى النيل وحكماء الهند والصين وأراه فلاسفة الإغريق وهم يلقون دروسهم .

غير أن هذا كله لا يرضى فاوست . إنه متعطش إلى «كنوز المعرفة الشاملة ، الموصلة إلى حقائق الأشياء» ، فى الوقت الذى لم يزده كل هذا بالحقيقة إلا جهلا ، ولم يزد نفسه إلا تعطشا . لقد حدث لفاوست يوما أن رأى الحقيقة الكبرى فجمع - كما قال - **الأبد كله فى لحظة واحدة** :

لوسيفر : ومتى كان ذلك ؟

فاوست : فى عيد الميلاد عقب تلك الحفلة الساهرة التى جمعتَ لى فيها حِسان أوربا كلها . . . .

لوسيفر : لقد كنتَ متعبا . . ولقد تركتك تذهب لتنام . .

فاوست : أجل . أجل . ذهبت لأنام ، ولكنى لم أنم ، فقمت فاغتسلت وتطهرت ، وشعرت بخفة عجيبة وطمأنينة غامرة وانشراح عظيم ، فخرجت إلى الشرفة وجعلت أنظر إلى السماء وهى مرصعة بالنجوم ، فإذا أنا أبكى ! وإذا ضوء النجوم يمتزج بدموعى ، وإذا صوت يتردد فى كل مكان : الحقيقة الكبرى ! الحقيقة الكبرى ! وإذا الحقيقة الكبرى تشرق علىّ من كل جانب .

لوسيفر : حدثنى . . كيف رأيتها ؟

فاوست : لا أستطيع أن أصفها ، تلك اللحظة ، اللهم إلا أنها كانت ومضة خاطفة ، ووجدتنى وسط حلقة من النور تدور بسرعة هائلة وهى تتسع وتتسع حتى احتضنت الوجود كله .

(الفصل الثانى)

وطبيعى أن يصف لوسيفر هذه اللحظة الباهرة بأنها وهم ، لكن

فاوست مقتنع بأنها الحقيقة ولا حقيقة بعدها . بل يريد من لوسيفر أن يساعده على أن يجعل من هذه الحقيقة ، التى عاينها هو للحظة ، شيئا علميا متحققا ، متاحا للبشر جميعا ، يعاينونه فى أى وقت يشاءون وفى أى مكان كانوا .

إن لوسيفر يعلم أن ما يطلبه فاوست مستحيل ، فضلا عن أنه - لو فرض وتحقق - يكون ضربة قاضية لما بذل حياته له من التحدى لرب العزة وإغواء البشر ؛ ولهذا فهو يحاول إغراق فاوست من جديد فى ملذاته التى لا تنفد ، فيحضر له هيلين من هاديس ، لكن فاوست يُعْرِض عنها مقاوما رغبته العارمة فيها حتى يفقد وعيه ، فيصرفها لوسيفر ، ويستيقظ فاوست وهو يصيح : الله . . الله . . لقد رأيت نور الله .

ويتنادى العالم كله بما حقق فاوست من كشوف علمية ، فتتسابق الدولتان العظميان كل واحدة تريده لنفسها ، حتى تحتكر كشوفه واختراعاته فتتمكن من السيطرة على العالم . وتعرض كل واحدة مائة مليون مارك أو يدخل جيشها ليأخذ فاوست عنوة . ويحاول لوسيفر إقناع فاوست بالقبول ، ويدفع بارسيلز إلى محاولة إقناعه ، مغريا إياه بأن يوقع معه عقدا شبيها بعقده مع فاوست . ولكنهما يخفقان فى إقناع فاوست . يمزق فاوست أوراقه ثم يحرقها ، بعد أن أيقن أن لوسيفر يخدعه ، وأنه لا يساعده إلا حيث يسير فى الطريق الذى يريده له ، أما الطريق إلى سعادة البشرية وإيمانها فهو يسدّه فى وجهه ويشككه فى قيمته ، وبعد أن خدعه أيضا عن مرجريت ، التى ادّعى أنه أحضرها لفاوست من الدير ، لكنه تبين أن مرجريت التى جاءته لم تكن إلا بغيا على صورتها ، فلما حضرت مارجريت الحقيقة لتنصحه بالابتعاد عن الشيطان سقاها مخدرا وفسق بها ؛ وإذ وجدها عذراء جنّ جنونه . ثم إن فاوست - بعد هذا كله - علم بالأطماع الشرهة لصديقه بارسيلز وأنه لابد قاتلة إذا لم يستجب له . وكان فاوست على وعى تام بالمؤامرة العالمية التى يشرف لوسيفر على تنفيذها مستخدما الدولتين العظميين ، وأن أوراق فاوست ، ما بقيت ، ستظل فتنة لكل من تسوّل له نفسه محاولة السيطرة على الجنس البشرى كله .

وقد تحقق ما تـوقعه فـاوست ؛ إذ أسرع بـارسيلز - فى غمرة غضبـه
حباطه ، وقد أعلمه فـاوست أنه مـزّق أوراقه وأحـرقها - إلى خنجـره
ىموم وأغمده فى قلب فاوست ، وعاد إلى لوسيفر يبشره بقتل فـاوست
سأله أن يكون هو مكانه ، فيسْخَر منه لوسيفر ويؤ نبه على قتل رجل ستمرّ
يال وأجيال قبل أن يوجد مثيل له ، وينصحه بأن ينتحر هربا من المصير
للم الذى ينتظره على أيدى قوات الدولتين ، وقد بلغ الجميع أنه خدعهم
ل فاوست بعد أن حرق هذا أوراقه ، فينتحر بارسيلز .

وفى معاناة فاوست سكرات الموت يحاول لوسيفر - للمرة الأخيرة - أن
يه بأنه يسلمه روحه حتى لا تذهب إلى حياة النعيم الخاملة ، الداعية إلى
سأم ، ويصرّ عـلى أن روح فاوست مـا تزال ملكـه . ولكن فاوست لا
خدع بلعبة لوسيفر الجديدة ، لأنه ما وفّى لفاوست بالعهد الذى قطعه على
سه ، ولم يجبه إلى كل ما طلب . وفى النهاية تأتى الملائكة لتستنقذ روح
ست وتصعد بها إلى السماء .

قـد لا يختلف الإطار العـام للمسرحيـة - هنـا - عن الإطـار العـام
رحيات مارلو وجوته وأبى حـديد ، ولكن المسـرحية تختلف - بـطبيعة
ال - فى التوجهات العامة للشخصيات عن هذه المسرحيات الثلاث ،
خاصة شخصية فاوست - التى سنـرجىء الحديث عنهـا - وإلى حدّ مـا
خصية لوسيفر ، وهى التى تهمنا هنا .

إن أول ما يصادفنا من قدرات لوسيفر قدرته على التأثير فى الأشياء وفى
نسـان - بدنيـا - حيث يجعل ذبـالة المصبـاح تتراقص ، ويجعـل جسد
ست تسرى فيه رعدة «كأنها دبيب ثعبان بارد أملس» بل يعلم ما يفك
ه الإنسـان ، ويـوحى إليـه أفكـارا لا يكتشفهـا إلا من خبـر ألاعيب
شيطان . هذه الفكرة الأخيرة فكـرة دينية استفـاد فيها بـاكثير من تلك
صفات التى ينسبها القرآن الكريم إلى الشيطان فى آيات عدّة ، من مثل
يحائه» إلى الإنسان الشر أو «وسوسته» له به ، أو تشبيه السادر فى الحرام
كل الربا ، مثلا) بالذى «يتخبطه الشيطان من المسّ» أو قول الرسـول

- عليه السلام - إن الشيطان يجرى من ابن آدم مجرى الدم من العروق ، وغير ذلك من صفات أضفاها القرآن وأحاديث الرسول على الشيطان شكلت تصور باكثير عنه .

هذا التوجيه الإسلامى لشخصية الشيطان هو الذى يميز صورة الشيطان فى عمل باكثير - إلى حدّ ما - عن صورته فى الأعمال الأخرى ، وهو الذى يوجّه مواقف هذه الشخصية داخل المسرحية ويحدّد علاقاتها بسائر الشخصيات ، خصوصا شخصية فاوست ، الشخصية الأولى فى المسرحية .

وأول ما يلفت النظر فى شخصية لوسيفر أنه ليس كافرا بالله ، وليس «أول الجاحدين المنكرين» ، كما يتصور الناس - ومنهم فاوست - عنه ، بل هو «أول المؤمنين الموحدين» ، الأمر الذى يعرفه به الخاصة (يعنى باكثير بهم الصوفية ، فيما يبدو ؛ لأن المؤثرات الصوفية فى المسرحية كثيرة وأساسية ، كما سيتضح بعد) . كما حدث أن الشيطان خرج على رب العزة لِمَا افتقده من عدله وحكمته فلاقى الجزاء طردا ولعنة . ولا يجد لوسيفر - لهذا - من هو أوثق من رب العزة - تعالى - يشهده على عقده مع فاوست : «اللهم يارب العزة ، ياذا الجلال والإكرام ، أنت الشاهد ولا شاهد غيرك ، وكفى بك شاهدا ووكيلا» .

لكن هذا الموقف الذى يقفه لوسيفر لا ينبغى أن يؤخذ على عواهنه ؛ لأن لوسيفر يوقع عقده مع فاوست لكى ينتهى إلى الدعوة إلى إله جديد ، هو فاوست أو - بالأحرى - الشيطان نفسه . فهل كان لوسيفر متناقضا مع نفسه وهو يقول هذا ، أو أنه كان يخدع فاوست ، أو أن باكثير لم يجد ما يسوّغ به تدخل الملائكة - فى النهاية - لصالح فاوست إلا أن يجعل من الله - تعالى - شاهدا على عقد لوسيفر مع فاوست ؟ يبدو أن باكثير أراد هذا كله فى وقت واحد ؛ فالشيطان يؤمن بالله حقا لأنه رآه وعاينه ، ولكنه على خلاف معه ، إذ افتقد - من وجهة نظره - عدل الله وحكمته فحرج عليه ، وهو يسعى إلى هدف لا يلتقى مع غرض الله - تعالى - فى الوجود كما يسعى

إلى بناء مملكة خاصة به خارجة عن سلطان الله ! فمهمة الشيطان فى هذا الوجود - بالرغم من إيمانه بالله - هى مهمة التخذيل عن عبادة الله والصدّ عن طريقه المستقيم . وهى مهمّة لم يكد لوسيفر يشير إليها فى حديثه إلا إشارات عابرة لا تكاد تبين (اعتمادا على أنها بديهية فى الفكر الدينى ، فيما يبدو) فى حين أن علاقة لوسيفر بفاوست كلها ينبغى النظر إليها فى هذا الإطار . فهو يحاور بارسيلز على هذا النحو :

بارسيلز : خبرنى يا مولاى ، ما غايتك من جعله حاكما على إحدى الدولتين ؟

لوسيفر : ليزوّدها بمخترعاته الحربية فتستسلم له الدولة الأخرى فيحكم العالم كله ، ويدعو الناس إلى عبادته فيعبده الجميع . .

بارسيلز : وما حظك يا مولاى من ذلك ؟

لوسيفر : كل من يعبد غير الله فهو يعبدنى ، وكل من لا يعبد الله فهو يعبدنى .

فالهدف من العقد الذى يوقعه لوسيفر مع فاوست هو هذا الهدف الأساسىّ الواسع المدى ، الذى ينفرد به لوسيفر باكثير عن سائر شياطين فاوست الآخرين . فإذا كان الهدف من وراء العقد عند كل من مارلو وجوته أن يكسب الشيطان روحا بشرية - وإن كانت تختلف عن الأرواح الأخرى - تنضم إلى رعاياه ، ثم يتسع هذا الهدف عند أبى حديد ليشمل تدمير روح شعب بأكمله عن طريق تدمير أرواح حكامه - أو حاكمه الأعلى ، على الأقل - فإن باكثير يتسع بهذا الهدف ليشمل البشرية كلها فى إطار التصور الدينى لإبليس ، الذى يعمل - بكل السبل المتاحة - ليصدّ «عن سبيل الله» . ومع ذلك ، ينبغى أن نشير إلى أن المشهد الافتتاحى ، الذى يقدم الرهان بين الرب والشيطان على روح فاوست ، عند جوته ، يجعل من روح فاوست تمثيلا لأرواح البشرية جمعاء ، ويجعل من الرهان عليها تمثيلا للرهان الأول - الأساسى - بين الرب وإبليس حين أمر الله

إبليس بالسجود لآدم ، فرفض ، وأخذ على عاتقه مهمة إغواء البشر وإبعادهم عن طريق الله . ولعل باكثير قرأ المشهد على هذا النحو ووجد أن الموقف الديني كامن فيه ، إلى جانب التصور الديني عن مهمة إبليس في الوجود ، فخطط للشخصية على هذا النحو نفسه .

والموقف الديني لا يحكم هذه الفكرة فقط في المسرحية ، بل يحكم أيضاً علاقات لوسيفر مع الشخصيات كلها . فهو يختار فاوست من بين الجميع ليوقع عقده معه ، مدفوعاً في الاختيار بطموح فاوست وقدراته العلمية ، والقوى المتصارعة في نفسه ، وتكوين شخصيته كله - مما لتحليله مكان آخر - ويرفض - في الوقت نفسه - أن يوقع عقداً مماثلاً مع بارسيلز ، لأنه ليس في حاجة إلى مثل هذا العقد مع بارسيلز ، الذي سار في طريق الشيطان دون أي إغواء أو جهد حقيقي في هذا الإغواء ، مثله في هذا - كما يقول لوسيفر - مثل مئات الملايين من البشر . فبارسيلز قد هجر العلم وسار في طريق تزييف النقود والعبّ من الملذات الحسية بلا حدود ، وأصبح خبيثاً مخادعاً ثم قاتلاً ، بلا وازع من خلق أو ضمير . ولعل سعيه - بل إلحاحه - إلى توقيع عقد مع لوسيفر دليل قاطع على هذا السقوط الذي لم يَسْعَ لوسيفر إليه . بل إنه - لكي يثبت للوسيفر ولاءه ، دون أن يطلب منه أحد ذلك - يعينه على صديقه الحميم فاوست ، ولينفث أيضاً من حقده على فاوست الذي ظفر بالعقد دون سعي منه إلى ذلك .

ولوسيفر يتمكن من إحضار جرترود - البغي الشبيهة بمارجريت - إلى فراش فاوست ، لكنه يخفق في إحضار مارجريت نفسها ، التي ذهبت إلى الدير لتقيم فيه ، من منطلق « إن عبادي ليس لك عليهم سلطان » (الإسراء ، ٦٥)و « إن عبادي ليس لك عليهم سلطان إلا من اتبعك من الغاوين » (الحجر ٤٣) . فلا يقع - من البشر - في حبائل الشيطان ويستمع إلى غواياته إلا من كان مهيئاً أصلا لأن يقع تحت سلطانه .

والشيطان يستطيع أن يعطي كل شيء - في مجالات الحسّ والعلم المادي - لكنه لا يعطي إلا بمقدار وفي المجال الذي يختاره من بين المجالات

الممكنـة بالنسبـة إليه . يمنـح لوسيفـر فاوست اللذات الحسيـة فى سخاء وبلا حدود ، لكنه يقتّر عليـه فى العطاء العلمى والـروحى تقتيرا يجعـل فاوست ينذره دائماً بفسخ العقد بينهما ، وهو ما يفعله فى النهاية وقد يئس منه وتقطعت بينهما السبل . بل إنه يوجه عطاءه العلمى لفاوست التوجيه الذي يرغب هو فيه ، فيسخو عليه فى الاختراعات المدمرة ، فى حين يبخل عليه بالمساعدة فى اكتشافات أخرى تتيح حياة أفضل ورخاء للبشرية جمعاء .

وخطة لوسيفر مع فاوست تستحق أن توصف بأنها « خطة شيطانية » حيث يعينه على بحوثه العلمية ، ويتيح له الشهرة والمجد والملذات الحسية بلا حدود حتى « يفتنـه » عن نفسه وعن أهـدافه الجليلة من وراء بحـوثه لخدمة البشرية وسعادتها ، ويحاول الزّجّ به فى معترك الصراع الدائـر بين القوتين العظميين ، فإذا ظفرت به إحداهما وحصلت على كشوفه أخضعت الأخرى ، بل العالم كله ، فيفتن به الناس فيستذلـون له ولـدولته ، بـل يعبدونه ، و« كل من يعبد غير الله فهو يعبدنى ، وكل من لا يعبد الله فهو يعبدنى » - كما يقول لبارسيلز .

والعقد الذى يوقعه مع فاوست يعطيه الحق فى روح فاوست فى مقابل أن يمنحه اللذة والقوة والشباب والغنى والمعرفة الشاملة والصحة الكاملة . ولنلاحظ أنه - على غير العقود فى أعمال فاوست غير العربية - ليس محدداً بمدة ، كما عند مارلو ، أو بلحظة يشعر فيها بكمال السعادة بحيث يقول لهذه اللحظة - أو للسعـادة - « قفى لا تبرحى » ، كـما عند جـوته ؛ لأن التقيد بمدة أو بحـالة لا يكـون - هنا - فى صـالح الشيـطان ؛ لأن هدف لوسيفر من توقيع العقد لم يكن أصلاً لمصلحة فاوست ، بل ليحقق هدفه هو من وراء فاوست ، ففاوست فى ذاته لم يكن بغية لوسيفر ، بل كانت بغيته فيما يستطيع أن يحققه عن طريق فاوست من تدمير لأرواح البشرية كلها . كما أن باكثـير - هنا - يلتفت إلى بـديهية دينيـة هى أن أحداً - ولـو كان الشيطان نفسه - لا يستطيع أن يميت أحداً إلا بإذن الله ، وقد ينتهى العقد قبل أن يحين حَيْنُ فاوست فتتاح له الفرصة للتوبة والإصلاح فيفوّت عليه

الفـرصة . وهـذا يعنى أن مدة العقـد ينبغى أن تمتد حتى يتحقق الهـدف النهائى للوسيفر ، كما امتد العقد بين أهرمن وطوبوز - فى عمل أبى حديد - حتى قطعه طوبوز .

أما الشروط الأساسية فى العقد فهى - فى التحليل النهائى - لا تخرج عن الشروط المعتادة : تنازل فاوست عن روحه للوسيفر وطاعة أوامره ، وإجابة لوسيفر لفاوست كل ما يطالبه به من متع وغيرها . وطاعة فاوست لأوامر لوسيفر مسبوقة فى عمل أبى حديد ، وتمثـل نقطة جـديدة تمـاما فى أعمال فاوست العربية ، وترتبط بما سبق عن هدف أهرمن أو لوسيفر من وراء امتـلاك روح طوبـوز أو روح فاوست ؛ فهـما لا يطلبـان ضحيتيهـما لذاتيهما بل لما يستطيعان تحقيقه من ورائهما .

وما يمنحه لوسفير دليل قدرته على العطاء فى هذه المجالات التى حددها فـاوست ، ولكن كيف يعطى لـوسفير مـا يعطى ؟ لقـد عمد بـاكثير إلى الأساطير - التى بنى عليها كل من مارلو وجـوته فكـرة إحضار هيلين من هاديس مثلا - فحطم الأساس الذى تقوم عليه ، وحطم قدرتها على الإيهام بالصدق ، فأصبحت عنده « خرافات شيطانية » أشاعها الشيطان فى أحلام الشعوب ليصدها بها عن القيام بمغامرات جديدة فى سبيل العلم والمعرفة . ولهذا فقدت عطاياه قيمتها - إلا العطاء العلمى المباشر وحده ، والعطاء الروحى الذى أعطاه بشكل غير مباشر ؛ لأن هذا العطاء يعيش فى الأصل فى نفس الإنسان وعقله - فتحولت هذه الأعطيات إلى أوهام ، أشباح بلا أرواح :

فاوست : أيها المغالط الكبير ، ليست مأساة مارجريت هى كل شىء ، وإنما كشفتْ لى زيفك وأثبتت لى أن كل ما جئتنى به منذ عرفتك إلى الآن وهم فى وهم .

لوسيفر : وما ذنبى أنا فى ذلك يافاوست ؟

فاوست : ماذا تقول ؟

لوسيفر : أنت وهم ، وكل ما حولك وهم ، وكل ما تحتك وما فوقك وهم .

فاوست : وأنت ؟

لوسيفر : وأنا وهم ، وهذا الوجود كله وهم فى وهم .

فاوست : كلا . . كلا . . إن الحقائق العلميـة التى أعنتنى على اكتشـافها ليست بأوهام .

لوسيفر : اعترفت الآن أن ليس كل ما جئتك به وهما فى وهم .

فاوست : إلا الحقائق العلمية ، ولذلك كنت لا تطلعنى عليها إلا على كره منك ، وبعد عنـاء طويـل ، أما الخيـالات والأوهام فقـد كنت تغمرنى بها بكل سخاء ، ولو لم أطلبها منك .

يكشف هذا الحوار عن شك فاوست فى عطايا لوسيفر ، التى لو رددناها على تحطيمه الإيهام فى صدق الأساطير لأصبحت عطايا لوسيفر مجرد وهم وخيال، أو إيهام بالحقيقة دون وقوعها ، أو أنه يرمى - بالمنطق الدينى - إلى أن هـذه الملذات زائلة كلها لا يبقى منها من أثر فى نفس الإنسـان بعـد لحظتها ، إذا قورنت بلذة الكشف العلمى وثبات نتائجه . ولعل هذا يكون أثرا لتصوير القرآن للأثر العكسى لعطايا الشيطان فى مثل قوله تعـالى - « الشيطان يعدكم الفقر ويأمركم بالسوء والفحشاء » (البقرة ٢٦٨) وإن كانت الفكرة - كما سبق - شائعة فى الأدب الشعبى وفى الأدب العالمى .

كما يكشف هذا الحوار نفسه - مع فقرات حوارية أخرى - عن هذه القدرة التى يتمتع بها لوسيفر على الجدل والخداع . إنه ، حين يفاجأ بقول فاوست إن عطاياه أوهام ، لا يتورع - ليكسب الموقف - عن وصف كل شىء فى الوجود ، حتى نفسه ، بأنه وهم ، ويساير فاوست فى شكّه حتى يشككه فى الحقائق العلمية وفى عدل الله - تعالى - وحكمته . بل إنه يلجأ إلى الاعتراف - فى الجدل - بقدرة الإنسان التى تفوق قدرة الشيطان ، ليقود فاوست إلى حيث يريد .

ويكاد باكثير يوحى فى بعض المواقف بأن العلاقة بين فاوست ولوسيفر هى علاقة أشبه بالحلم ؛ فعطايا لوسيفر أوهام ، وطوافه بفارست بالروح بلا جسد . فحين دخلت أولجا (الخادمة) معمل فاوست ذعرت إذ وجدت جسد فاوست بلا روح ، ثم تبين أنه كان يصحب لوسيفر فى جولة إلى أدغال

أفريقيا وصحاريها ، وهى رحلة لم تستغرق إلا ثوانى ، أو - على الأكثر - دقائق معدودات ، الأمر الذى يوحى بالطبيعة الحلمية لمثل هذه الرحلات التى تجسد فيها القسم الأكبر من عطايا لوسيفر لفاوست . وهذا يؤكد من جديد خداع لوسيفر لفاوست ؛ فهو لم يمنحه السعادة - حقا إن طبيعة فاوست غير قابلة للسعادة ، كما سنرى - بما أتاحه له من متع زائلة حقيرة . وحتى ما أعانه عليه من بحوث علمية أفسده عليه بتوجيهاته الشريرة لهذه البحوث ، بل إن ما كان نافعا منها للناس دفع فاوست إلى عرضه فى الميادين العامة ليغريه بالشهرة الزائفة عن الإنتاج الحقيقى .

وطبيعى أن قسوة لوسيفر لا تعرف الرحمة ، واستغلاله لا يتوقف عند حدّ . فقد استغل بارسيلز لتحقيق مآربه فى إبرام الاتفاق مع القوتين المتصارعتين باسم فاوست ، وفى محاولة إقناع فاوست بإجابة مطالبهما ، ولا بأس بأن يعده بعقد كعقد فاوست إذا نجح ، حتى إذا أخفق الأمر كله أمره بالانتحار أو يتركه للقوات المجتمعة خارج المدينة لتعذبه قبل قتله ، فينتحر بارسيلز .

وبالرغم من هذا كله تمكن فاوست من تحدى لوسيفر وكسب الجولة النهائية منه ؛ لأنه كان من الوعى والتماسك على درجة لم تغرقه معها ملذات لوسيفر عن كشف خداعه له وإخلاله بشروط العقد بينهما ، واستطاع التخلص من الرابطة التى تربطهما فى الوقت المناسب . ولم تفلح المحاولات المستميتة التى بذلها لوسيفر فى النهاية لخداع فاوست عن نفسه للمرة الأخيرة ؛ فأثبت أن قدرات الإنسان ، مسلحا بالعلم والوعى والإيمان، تفوق قدرة الشيطان نفسه .

وكان للوسيفر نفسه اليد الطولى فى خسارته النهائية ؛ ففى سبيل خداع فاوست وإثبات إيمانه بالله أمامه يشهد الله - تعالى - على العقد ، ويكون على الملائكة أن تدافع عن روح فاوست أمام خداع لوسيفر وتدليسه فى الإخلال بشروط العقد الذى شهد عليه المولى - تعالى - ذاته . وقع لوسيفر - إذن - فى الحفرة التى حفرها لفاوست ، فخسر روح فاوست . كما أن خداعه نفسه هو الذى أيقظ فى فاوست الوعى بإخلاله بشروط العقد

وضرورة فصمه . وبهذا كان لوسيفر نفسه ضحية خداعه هو وكذبه ومداورته ، وكان - بحق - الشر الذى يحث على الخير ويدفع إليه ؛ فلولا تدخله فى حياة فاوست ثم خداعه له وكذبه عليه لمات هذا الأخير منتحرا منذ البداية ، ولما سعى إلى هذا الطريق الصوفى - العلمى ليصبح - فى النهاية - عدوا للشيطان وليا للرحمن . إنه - على أية حال - الجانب المأساوى فى شخصية الشيطان ؛ الاندفاع المستمر فى طريق يعرف - فى أغلب الأحيان - أنه عائد منه بخفى حنين ولكنه يجد لذته الدائمة وقوام حياته فى المحاولات المستمرة التى لا تتوقف أبدا .

كما أن الشرط الوحيد الذى يقع على لوسيفر فى العقد كان خدعة كبيرة له ؛ فقد وافق على أن يطيع فاوست فى كل ما يطلبه منه ، واثقا من أنه مستطيع أن يجيب كل مطالبه أيا كانت طبيعتها ، ولكنه كشف عن ضيق أفق معرفته بالطبيعة البشرية ، المتقلبة دوما على أكثر من وجه - دون تناقص ، لأنها جبلت على هذا التقلب . ففى الوقت الذى كان فاوست يتقلب فى متع اللذائذ الحسية التى أتاحها له لوسيفر ، كان الجذر الدينى فى نفسه يعود إلى النمو والاخضرار (وكأن الرذيلة هى التى أحيته !) حتى كُشف له نور الحقيقة الكبرى ، فطلب من لوسيفر أن يساعده فى كشف علمى يمكنه من أن يطيل أمد هذه اللحظة الكاشفة ويتيحها - فى الوقت نفسه - للجميع ، وكان طبيعيا أن يرفض لوسيفر ، الأمر الذى أتاح لفاوست أن يتخلص من لوسيفر ويخلص روحه من قبضته ويعود إلى نفسه وإلى الله .

وهكذا استطاع باكثير أن يستغل التراث الدينى الإسلامى - الذى وعاه وعيا كاملا - فى رسم هذه الشخصية الشيطانية ، مضيفا إلى عناصر هذا التصور - أو لنقل داخل إطار هذا التصور نفسه - التفاصيل التى وجدها صالحة لخطته فى عملى كل من مارلو وجوته ، دون أن يُشْعر بغربة أى عنصر من هذه العناصر كلها .

الشيطان إلٓها لبنى إسرائيل :

تناول باكثير الصراع العربى الإسرائيلى والشخصية اليهودية فى مسرحه ثلاث مرات منذ سنة ١٩٤٥ . وتهمنا هنا المسرحية الثالثة التى يجعل فيها

إبليس إلها لبنى إسرائيل صنع لهم مجدهم فى الزمن الغابر وحدا حركتهم حتى أعادوا تجميع شتاتهم من جديد واغتصبوا لأنفسهم وطنا من أصحابه ، وفاقوا « إلههم » كيدا وشرا . حينئذ يأمر إبليس ذريته من الشياطين أن يختلطوا برجال إسرائيل ونسائها ليصبح اليهود ، لا مجرد عبيد للشيطان ـ الذى تبرأوا منه فى العصر الحديث - بل ليصبحوا أيضا أبناء له يجرى فى عروقهم دمه . وتهمنا هنا شخصية الشيطان فى مسرحية « إله إسرائيل » .

تتكون المسرحية من ثلاث مسرحيات ؛ تدور أولاها فى عصر موسى عليه السلام ، ومحاولات إبليس أن يخذّل بنى إسرائيل عن موسى بالإيحاء بكذبه . فيظهر لشيوخهم فى أحد المعابد المصرية مدعيا أنه هو الإله الحق وأنه غاضب منهم لعصيانهم له وطاعتهم موسى ، الذى أُعْطِى الرسالة فعافها وأراد الملك ، ولو نُصِر على فرعون لتبرأ من الإسرائيلين وانتحل نسبا فى آل فرعون ولأذاب الإسرائيليين فى المصريين فلا يبقى لإسرائيل وجود . ويدعو إبليس الشيوخ أن يخبروا قومهم أنه تجلى لهم ، وأنهم إن أرادوا رؤ يته فهو « فى الذهب » :

إبليس : نعم ، بلغوهم أنى قد جعلت من نعمتى عليهم أن أتجسد لهم فى هذا المعدن النفيس فليحرصوا على جمعه لتكون لهم القوةوالسلطان .

(ص ٢١)

وهكذا تسرق الإسرائيليات حلى المصريات عند الخروج ، ولما يغضب موسى ويأمر بإرجاعها[١] يستغلون فترة غيابه ليصهروا هذه الحلى ـ بإيعاز من إبليس نفسه - فى عجل له خوار يعبدونه[٢] ، حتى إذا عاد موسى عليه السلام ووجد هذا ، حكم عليهم بالتيه فى البرية لا يذوقون « دعة ولا أمنا ولا قرارا حتى ينقرض هذا الجيل الذى استحوذ عليه الشيطان وينشأ جيل جديد» (ص٥٢) .

---

(١) المشهد الثانى من « الخروج » .
(٢) المشهد الثالث من المسرحية .

وفى المشهد الخامس نرى مواجهة بين موسى - عليه السلام - وإبليس الذى يفخر بتحديه لرب العزة وباختطافه بنى إسرائيل وتحويلهم إلى عباد له بدل أن يكونوا عبادا لله . ويخبره إبليس أنهم عصوا يوشع كما عصوا هارون من قبل يوم عبدوا العجل ؛ فهم فى حربهم المؤابيين « لم يتعرضوا للرجال ، وإنما انقضوا على الشيوخ والنساء والأطفال ، فأعملوا فيهم التذبيح والتقتيل ومثّلوا بهم أفظع تمثيل » . (ص ٦٣)

ويمعن فى تحدى موسى - عليه السلام - قائلا إنه لن يمحو الوصايا من صدور بنى إسرائيل ، بل سيفسرها لهم تفسيرا جديدا من عنده :

إبليس : لأوحين إليهم أنها إنما أنزلت لتكون قيودا وأغلالا لغير بنى إسرائيل من أمم العالم من حيث يبقى بنو إسرائيل أحرارا مطلقين يفعلون بأمم العالم ما يشاءون . (ص ٦٥)

فيطرده موسى مستشيطا لاعنا ، فلا تلبث الأخبار أن تأتى من ميدان القتال مصدقة لمكيدة إبليس ، فيسأل موسى ربه أن يقبضه إليه حتى لا يرى لهم وجها ولا يسمع لهم صوتا ، ويعلن تبرأه مما فعل قومه ، بل يسأل ربه أن يصب عليهم صواعق لعنته وأن يسلط عليهم الجبارين يسومونهم سوء العذاب وأن يضرب عليهم الذلة والمسكنة والخزى إلى الأبد .

فى المسرحية الثانية « ملكوت السماء » يعالج الكاتب الفترة من تبشير يحيى بن زكريا بالمسيح - عليهما السلام - إلى أن حكم على المسيح بالصلب . ويظهر إبليس فى المنظر الأول مغريا مريم المجدلية بيحيى . ونرى طرفا من عناد بنى إسرائيل ليحيى ؛ إذ يلومونه أن طهّر المجدلية وطهّر رجلا من كنعان ، لأن السماء وقف على بنى إسرائيل ، فينهرهم يحيى ويطردهم . ويشتبك إبليس مع يحيى فى حوار يقول له فيه إن ظهور نبى من إسرائيل مستحيل ، لأنه أفسد أصلابهم منذ انتقل موسى - عليه السلام - فروح إبليس فيهم ما عاشوا ، فينبأه يحيى أن الله تعالى اقتضت حكمته لذلك أن يكون المسيح روحا منه وكلمة ألقاها إلى مريم العذراء ، وما على الله بعزيز أن يخلق رجلا بلا أب كما خلق رجلا من قبل هو آدم بلا أب أو أم .

وفى المنظر الثانى نجد إبليس ومساعديه ينتظرون السيد المسيح حتى ينتهى من صيامه حتى يختبره إبليس ، فيعرض عليه ممالك الدنيا وذهبها حتى يقبل عونه على بنى إسرائيل فيرفض . ولكن إبليس ما يزال يملك الإرادة والحرية فى الفكر والعمل فلن يكف عن القتال ، ولو خرق الله -تعالى- النواميس التى خلقها :

إبليس : كلا لأصبرنّ له حتى يخرق جميع النواميس التى وضعها فلا يبقى منها شىء فلأغلبنه حينئذ بإرادتى وحريتى !

الأول : بديع ! الآن يحق لنا أن نطمأن .

الثانى : أجل . . الآن نستطيع أن نطمأن .

إبليس : كلا ، يجب ألا تخلدا إلى الطمأنينة .

الاثنان : فيم يا مولاى ؟

إبليس : الطمأنينة ضعف والقلق قوة ، يجب أن نعيش دائما فى قلق . هذا جبار جديد قد ظهر فعلينا أن نتهيأ معه لكفاح طويل .

(ص ٩٣)

وتكون نتيجة تفكيره أن يحول آية الله فى الناس إلى فتنة لهم ، فليغرين شعبه أن يرموا السيدة العذراء بالفاحشة .

فى المنظر الثالث نجد رئيس الكهنة (قيافا) مع زوج ابنته حنانيا يحاولان أن يجدا ما يرميان به السيد المسيح للإغراء بقتله لأنه يهدد « جاهنا ومناصبنا ومصالحنا » ، وليس فى الشريعة شىء يناقض ما جاء به ، والحاكم الرومانى يرفض التدخل قائلا لهم إنه أمر يخص اليهود وحدهم ولا شأن للرومان به . ولم يبق إلا خطة قيافا التى تعتمد على كل من يهوذا والمجدلية ؛ فيهوذا ـ الذى يشبه المسيح شبها كبيرا ـ سيدخل إلى المجدلية ثم يراه بنو إسرائيل خارجا من عندها وكأنه السيد المسيح ـ غير أن المجدلية تطرد يهوذا وقد تابت ـ منذ عرفت السيد المسيح ـ عن الفجور وتركته لهم ، بل تتهمهم جميعا بالكفر ، لأن دين المسيح هو الحق ، وتدعوهم إلى مباهلتها . ويتدخل إبليس ـ بوصفه إلّها لإسرائيل ـ ويسم المسيح بالدجل والكفر والكذب والسحر أيضا ، وجزاء الساحر فى الشريعة القتل . وتدافع

المجدلية عن المسيح وتكشف أن من يحدثهم ليس إله إسرائيل بل هو إبليس نفسه .

وفى سجن بيلاطس ـ الحاكم الرومانى ـ نجد يهوذا سجينا ، تطارده كلمات السيد المسيح ، فيتمسك بأهداب ما يؤمن به قومه من عبادة الذهب الذى لا يمنع عن الوصول إلى الله « الله فى السماء والذهب فى الأرض ! » (ص ١١٣)

ونرى مؤامرة لإنقاذ السجين عن طريق المجدلية والحارس جلاديوس لكنها تتعرف فى المسجون يهوذا لا المسيح ، فتعود أدراجها ، رافضة أن تأخذ ذهبه وتنقذه ، أو حتى أن تشهد فى المحاكمة أنه ليس المسيح . ويتجسد إبليس ليهوذا محاولا طمأنته أنه سيخبر قيافا وحنانيا أنه ليس المسيح ، فيفرح يهوذا لأن « إله إسرائيل » معه !

ويخرج إبليس حقا إلى حنانيا وقيافا وقد جاءا مع بنى إسرائيل ليخرجا بالسجين الى ساحة المحاكمة ، ويخبرهما أنه ليس عيسى الناصرى ، فيشكان فيما يقول ، فينهرهما أنه إلههم لا يكذب ، فيتشجع حنانيا ليقول له إنك لست إله إسرائيل . . أنت إبليس ! (ص ١٢٨) فيصب إبليس عليهم لعنته ، وينصح يهوذا أن يتكلم أمام بيلاطس ، الذى لن يصدر حكمه قبل أن يستوثق من هوية يهوذا . لكن يهوذا ينعقد لسانه أمام بيلاطس فلا يتكلم ، ويسأل بيلاطس الشعب اليهودى عن حكمه ، فيحكمون بصلبه على أن يطلق لهم قاطع الطريق باراباس ! فيتبرأ بيلاطس أمامهم من دمه ويسلمه إليهم يصلبونه .

أما إبليس فلم ييأس ؛ فما صلب اليهود يهوذا وحده ، بل صلبوا معه رسالة السيد المسيح ، واسمه ، ويكفيه انتصارا أن شعبه المختار قد أجمع على صلبه . ويفاجأه صوت السيد المسيح راثيا كبرياءه وعناده ومبشرا برسول يأتى من بعده لا يخرج من الأصلاب الفاسدة لبنى إسرائيل ، بل يظهر فى الأميين ، وسيكون فانيا فى الفانين ، لكن كتابه المبين سيبقى إلى يوم الدين . ويرد إبليس : لأطمسنه ولأقضين عليه ! فيرد الصوت ويحك يا مغرور هل تستطيع أن تطمس هذا النور ؟ (ص ١٣٧)

وتتناول المسرحية الثالثة « الحية » اليهود فى العصر الحديث . ويدور المشهد الأول بين إبليس وجنوده حيث يبشرهم بقرب تحقق ملكوته على الأرض ، فلقد أطبقت حيته ــ منمثلة فى بنى إسرائيل ــ على كل بقاع الأرض ، ولقد وعد شعبه المختار أن يريح رأسها فى فلسطين حيث ينشىء لهم دولة لتكون قاعدة الملكوت الذى سيبسطه على الأرض . وهاهم اليهود اجتمعوا من كل أرجاء الأرض فى « بال » ليتشاوروا ويتعاهدوا على بناء الملكوت ، ولتتوحد سحنهم وأزياؤ هم ولغتهم فى فلسطين . لقد أوشك إبليس أن ينتصر على رب العزة ! فليفرح الشياطين ويمرحوا وليشربوا الخمر التى كان إبليس قد منعهم منها !

وننتقل فى المشهد الثانى إلى قاعة المؤ تمر لنجد جدالا مستمرا بين الذين يؤمنون بالعلم والذين يتمسكون بأهداب خرافات الأقدمين ، وبين الصهيونيين الذين يسعون إلى بناء دولة وغير الصهيونين الذين لا يحبذون إنشاء هذا الوطن ، وأيضا من يرون مصلحة اليهود فى ألا يجتمعوا فى وطن واحد وقد مكنهم التفرق من السيطرة على العالم كله . لكن كل الأصوات المعارضة تذوب أمام الإصرار على إنشاء هذا الوطن بتسخير كل الظروف والإمكانات المتاحة لإنشائه ، واستغلال سيطرة اليهود على مقاليد الاقتصاد والسياسة فى العالم أجمع لخدمة هذا الهدف الذى لا يتوقف عند الاستيلاء على فلسطين ، بل بالسيطرة على أرض الميعاد كلها ، ولو أشعلوا فى سبيل ذلك حروبا عالمية تتلو إحداها الأخرى حتى يتحقق هدفهم .

فى المشهد الثالث يكون رأس الحية قد استقر فى فلسطين ، لكن ما يقلق إبليس هو الشعب المصرى الذى استيقظ ليسد الطريق على أهدافه التى وضع أسسها فى فلسطين ، فيجيبه وزيراه أن إنشاء دولة شعبه المختار فى فلسطين هى التى أيقظت هذا الشعب وحتى كتاب محمد الذى كان كالبركان الخامد زمنا انبعث وثار حين أنشأت هذه الدولة .

ونعلم من حوار إبليس مع وزيريه أن جنوده من الشياطين يشعرون بالظلم بعد أن أهملهم وانقطع عن لقائهم ورعايتهم واتكل بالكلية على بنى إسرائيل ، الذين لا يؤمن جانبهم ، فهم من بنى آدم أولا وأخيرا . لكنه

ينبههم إلى أن اليهود لم يعودوا من البشر ؛ فهم يحقدون عليهم ويشمتون بهم ويعدونهم حيوانا خلقه الله ليؤنسهم . لقد انسلخوا من البشرية وأصبحوا خالصين للشيطان ، ثم إنهم أبرع وأقدر على القيام برسالته من الشياطين أنفسهم . وبعد إلحاح من وزيريه يوافق إبليس أن يقابل وفدا من الشياطين .

وحين يتقدم الوفد إلى إبليس راكعين يزدرى فيهم هذا الخضوع الذى لم يعلمهم إياه . ثم إنهم لا يهتمون برسالته قدر اهتمامهم بمكانتهم منه ، وهو لم ينقطع عنهم إلا حين رآهم خاملين عاجزين ورأى غيرهم أقدر وأبرع ؛ فاليهود يقومون برسالته دون إرشاد منه ، ثم ها هم الشياطين أخيرا نادمون على ما فعلوه من أجله ! فيدفعون عن أنفسهم بأنهم ما يزالون مخلصين للرسالة ، وأن إبليس لن يرضى أن يقوم اليهود بالرسالة ثم ينكرون فضله ؛ فيقول إنهم لن يفعلوا ذلك ، ولو فعلوا ما أغضبه ذلك ، ما داموا يقومون برسالته . وينتهى الأمر بأن يطرد إبليس الشياطين من خدمته ، فيهدده الوزير الثانى الذى يتعاطف مع قومه ، فيطرده هو الآخر ، فيخرج وهو يقول : هيا بنا يا قوم ! لا نحن أقل منه ولا هو أعظم من رب العزة ! (ص ١٨٥) .

ولا يبقى مع إبليس إلا وزيره الأول الذى يعترف ، صاغرا ، بالفضل لأبناء إبليس سادة العالم : بنى إسرائيل .

لكن الشياطين يعودون مرة أخرى إلى إبليس فى المشهد الرابع ؛ إذ سدّت أبواب الكواكب كلها فى وجوههم بعد أن طردهم إبليس ، فخرجوا إلى الفضاء المطلق فإذا الفضاء يدور بهم فى سرعة مخيفة وماعادوا يبصرون شيئا ، وطغى عليهم الإحساس بأن أجسامهم تكاد أن تنفصل ذراتها لتتناثر فى الفضاء ، فتماسكوا وتلاصقوا حتى صاروا كتلة واحدة وكرّوا راجعين حتى خرجوا إلى مدار الكواكب ، فإذا أكثرهم فقدوا . وها هم يعودون تائبين نادمين ــ كما يقول الوزير الثانى للوزير الأول يرجوه أن يتشفع لهم عند سيده حتى يقبلهم من جديد . ويقبل الوزير الأول على أن لا يتعرضوا لشعبه المختار مرة أخرى ، فيعده الوزير الثانى بذلك .

ويعود إبليس ساخطا ناقما ؛ فقد سرق اليهود رسالته منه ثم عدّوه وهما من الأوهام ، هو الذى أكد وجوده كما لم يؤكده مخلوق قط . ويجدها الوزير الأول فرصة أن يتشفع لإخوانه ، وسيده يشكو الوحدة وقد تخلى شعبه عنه . وحين يفاتحه يقبل عودتهم على الفور ، لكنه يفكر : ماذا يمكن أن يفعل بهم ؟ إنه لن يستطيع أن يستعيد بهم سلطانه على اليهود الذين غلبوه على كل شيء ، وهو الذى مكنهم من ذلك . ويدعو إبليس قومه إلى خطة جديدة ؛ أن يتوبوا جميعا إلى رب العزة ! فقد أصبحت الرسالة رسالة اليهود : « علام نتحمل وزرها وقد اغتصبوها منا واستأثروا من دوننا ولم يتركوا لنا حتى التعلل بمجدها الكاذب ؟ فلنلقها عن ظهورنا إلى ظهورهم ليذقوا وبال أمرهم يوم الدين ، ولنعد نحن تائبين إلى خالقنا رب العزة والعرش العظيم . »

الثانى : لكن هل يقبل توبتنا رب العزة ؟

إبليس : إن يقبل ففضلا منه وإن لم يقبل فعدلا منه ، وما علينا إلا أن نقرع بابه .

(ص ١٩٤)

ويقبَل الشياطين ، فيتوجه إبليس بالدعاء إلى الله وهو يؤمّنون عليه ، وإذا صوت جبريل يخبره أن الله – تعالى – سمع دعاءه وغفر له رفض السجود لآدم وتحديه لله وما دون ذلك مما جنى ، لكنه لن يقبل توبته حتى يتوب اليهود معه ، الذين كانوا من الموحدين فرد هم بكيده أسفل سافلين . ويقول إبليس إنه ليس إلها ، وإنه تبرأ منهم اليوم ، وهؤلاء شياطنيه يتوبون معه . لكن الله – تعالى – « أحكم وأعدل من أن يقبل توبة إبليس واحد إذا ترك من خلفه ستة عشر مليون إبليس يفسدون فى كل ركن من أركان الأرض ! » (ص ١٩٧) وأن التوبة مقبولة من شياطنيه متى شاءوا . ويصرخ الشياطين أنهم تائبون ، فيصيح فيهم إبليس أنها دسيسة ، ولو شاء الله أن يتوب عليهم لتاب عليه . ويكشف الصوت حقيقة توبة إبليس ، التى لم تكن إلا ستاراً نسجه كبرياؤه ليوارى خلفه خزيه لمّا شب أبناؤه عن الطوق فأنكروه وجحدوه . ويدفع هذا إبليس إلى

مزيد من التحدى والكبرياء ، فكيف يتوب هو الذى تحدى وهو فرد ، وقد أصبح معه ستة عشر مليون إبليس ؟ إن انتصاره على الأبواب وملكوته يوشك أن ينبسط على الأرض ، ولقد دنس اليوم الأرض المقدسة وليدنس بعدها العالم ثم ليغزون السماوات لينازل الله ـ جل وعلا ـ فى الكون المطلق .

فى المشهد الخامس نجد إبليس يسيطر عليه الشعور بالخيبة . ويتساءل ، وقد أصبح واحدا من ستة عشر مليونا ، بعد أن كان يكتسب مكانته من تحديه لرب العزة وهو فرد ، ماذا يفعل ؟ وبعد جهد لا يجد حلا أمثل من أن يندمج شياطنيه فى اليهود ؛ كل ذكر منهم يختلط برجل وكل أنثى من الشياطين بامرأة من اليهود ، فينشأ جيل من اليهود يرفع قليلا من مستوى الشياطين ويخفض من مستوى اليهود ، ويظل إبليس وحده فردا بلا شبيه أو ندّ . ويتمكن إبليس من إقناع شيا طينه بهذا الحل ، ويستبقى معه وزيريه فقط ، وينصح الشياطين ، قبل أن « يندمجوا » ، أن يتدسسوا إلى سرائر اليهود ويزرعوا فيها بعض التواضع ، وأن يجعلوهم يحرصون على كتمان السرّ الذى أنبته فى نفوسهم ، وهو إيمانهم بأن البشر جميعا حيوانات ، وأنه حين ينشأ ملكوت اليهود ـ الذى هو ملكوت إبليس أصلا ـ على الأرض فسيستذلون غيرهم من البشر أو يبيدونهم ؛ فلو انكشف هذا السر لتحولت البشرية جميعا إلى اليهود يبيدونهم كما أبادوا الجراثيم والميكروبات !

ويخرج جنود إبليس وهو مرتاح أشد الارتياح إلى هذه النتيجة ؛ فلن يهزم أبدا ومعه هؤلاء الجنود المخلصون وبنو إسرائيل ! لكن أصوات السماء الباقية فى الإنجيل والقرآن تلعن اليهود ، وتدعوا إلى تجنب الشيطان ، وتدعوا إلى السلام الحق بين البشر جميعا . ويبشر جبريل بأن البقاء للكلمة الطيبة ، التى تعهد الله فى الإنجيل والقرآن أنه حافظها .

***

وأول ما يقابلنا فى شخصية الشيطان هنا ادعاؤه الألوهية لبنى إسرائيل ، لا على أنه الشيطان ، لكن بوصفه « الله » ـ تعالى ـ نفسه .

فهو (يتجلى) لشيوخ إسرائيل فى معبد مصرى ليغرس فى نفوسهم دعواه أنه إلههم الحق ، وأن يقاوموا موسى ، وأنهم أبناؤه وشعبه المختار ، وأنه لا يغضب من عبادتهم آلهة آخرين قدر غضبه من طاعتهم موسى وإيمان بعضهم بدعوته ، على الرغم من أن موسى لا يبغى إلا مصلحته الذاتية ، وأنه لو تمكن من السلطان لانحاز للمصريين على قومه وأذلهم .

وعلى الرغم من هذا التخليط فى معنى الألوهية وطبيعة شخص الإله ـ وهو تخليط مقصود من إبليس وموجود فى عقائد اليهود أصلا ، كما ذكرنا آنفا ـ فإن شيوخ إسرائيل يؤمنون له ، خصوصا وأن هذا الخلط موجود أصلا فى نفوسهم وفى حياتهم . فكاهن المعبد المصرى إسرائيلى لا يستنكف أن يقوم بالكهانة لإله وثنى ، ويجعل شيوخ إسرائيل يسجدون للصنم المصرى ، ويدعى لهم أن إلههم سيتجلى لهم فى هذا المعبد ، بل هو ـ أيضا ـ يشكك فى إله موسى : « من يدرى أى إله ذاك الذى تجلى له ؟ » ـ أى لموسى ـ لهذا كله يتمكن منهم إبليس بيسر ، وبخاصة أنه يأمرهم بعبادة الذهب ، الذى هو مظهره على الأرض ، و « يكتب على نفسه » أن يجعل من بنى إسرائيل شعبه المختار !

بعد ذلك نرى آثار هذه العلاقة التى توطدت بين إبليس وطائفة من بنى إسرائيل ، حيث يذهبون يشكون إليه أمر موسى لهم أن يعيدوا الذهب الذى سرقته نساؤهم من المصريات ، فيأمرهم أن يثبوا على هارون ينتزعون الذهب منه ويصبونه فى قطعة واحدة فتضيع معالم ذهب المصريات ، ثم ينحتون هذا الذهب عجلا يعبدونه ـ أو يعبدون إلههم فيه !

ولا يكف إبليس ـ فى الوقت نفسه ـ عن غرس دعواه بالألوهية فى نفوسهم ، « لقد خلقت هذا الكون العظيم وجعلت له سننا ثابتة لا تتغير لتحفظ نظامه أن يختل أو يضطرب . . » (ص ٣٥) كما يغرس فى نفوسهم أيضا دعوى الاصطفاء والتميز عن باقى البشر : « وقد اخترتكم يا بنى إسرائيل فلا مناص أن تحسدكم شعوب الأرض على مكانتكم عندى وعلى المواهب التى خصصتكم بها من دون العالمين ، فستحقد الشعوب عليكم

وتضطهدكم جيلا بعد جيلا » . (ص ٣٥) . فإبليس من الذكاء بحيث يعرف يقينا أن دعوى التميز ستلد الاضطهاد ، وأن الاضطهاد ــ مع التميز ــ سيؤدى إلى المقاومة المستميتة . ولهذا فهو يدعوهم إلى الاستعداد للاضطهاد ومقاومته ، حتى مع موسى نفسه : « . . يا غلاظ الرقاب إن شعبى المختار ستحسده شعوب الأرض وتضطهده فعليه أن يكافح ليخلد ويسود » . (ص ٣٧) .

وفى سبيل تثبيت دعوته بالألوهية يبث فى نفوس أتباعه من بنى إسرائيل الخرافات والأباطيل ، فيحدثهم عن لهوه المقدس مع « اللفياثان » الحوت المقدس « حوت الحيتان ونون النينان » ، الذى فى وسعه أن يبتلع السماوات والأرضين وما بينهما دون أن يشعر أنه ابتلع شيئا ، وكله من الذهب الخالص ، ويعيش « فى البحر الزخار . . فى العيلم الهدار . . بحر البحور الذى لا ساحل له ! » وهو لهو لم يدعه يوما لأحد إلا لبنى إسرائيل .

فأولى سمات إبليس فى هذا التشكيل هو الادعاء والكذب ، وهى سمة لا نكاد - فيما أعلم ــ نجدها فى تشكيل شيطانى قبل هذا العمل . فالشيطان يدعى أنه إلّه الأرض أو العالم السفلى ويعلم تماما أنه مخلوق من مخلوقات الله ، وإن كان متميزا ، ولم يدّع يوما أنه « يهدى » الناس ، بل هو أحيانا يبصرهم بعواقب التسليم له ، اعتدادا بهذا التميز وبالحرية المطلقة التى أعطاه الله ــ تعالى ــ إياها والتى تصنع تميزه . وهو قد يسوق حديثا يُفهم على أكثر من وجه واحد يقع ضحاياه فى أحابيله ، لكنه لا يتعمد الكذب ولا يدعى ما لا يقدر عليه . غير أن باكثير ــ فيما يبدو ــ وجد أن الدعوى اليهودية العريضة بالاصطفاء والتميز لا تأتى إلا من جراء ادعاء مماثل لا يقل عن ادعاء الألوهية ؛ لأن الإلّه الحق ــ تعالى ــ لم يصطف بنى إسرائيل إلى الأبد ، وإن كان قد اصطفاهم فترة بالرسالات ، فقد خانوا أمانة رسالاته وقتلوا أنبياءهم بغير الحق ، فلا يبقى ــ إذن ــ إلا ادعاء إبليس هذه الألوهية ، وأنه غرس فى نفوس بنى إسرائيل فكرة الاصطفاء والتميز . ولم يستطع باكثير أن يحل ــ فنيا ــ هذا التناقض بين السائد من أن إبليس لا يكذب ولا يدعى ما ليس له ، وبين ادعائه الألوهية لبنى

إسرائيل ، فجعله يكذب ويدعى لسبب بسيط جدا هو أن الكذب والادعاء صفات شريرة ، اجتماعيا ودينيا ، ولا يبعد أن تلتصق بإبليس . ثم إن إبليس لا يتورع عن ارتكاب أى شىء فى سبيل تحقيق ما يرمى إليه من أهداف ، ولو كان الكذب والادعاء .

ونرى طرفا من علاقة إبليس بالأنبياء ، الذين يتعرفونه منذ اللحظة الأولى ــ كما فعل موسى والمسيح ، عليهما السلام ــ لكنه لا ييأس أن يحاول إثناءهم عن عزمهم ــ وهو يكاد يوقن بإخفاق مهمته معهم . فهو يجادل موسى جدالا يجعله يلعن قومه ، فيخبره أن بنى إسرائيل لم يخلعوا الوثنية من قلوبهم وأنهم أشد طاعة له من طاعتهم لموسى أو ربه ، وأنهم عصوا يوشع كما عصوا هارون من قبل ، وبدلا من أن يطيعوا أمر نبيهم تركوا الرجال وانقضوا على النساء والأطفال والشيوخ فأعملوا فيهم التقتيل والتذبيح ومثلوا بهم أفظع تمثيل ، فتم لهم النصر بالرعب الذى نشروه فى قلوب أعدائهم . ولا يتوقف كيد إبليس لرسالة موسى عند هذا ، بل يكيد للرسالة فى صلبها ؛ فهو لن يمحو الوصايا من نفوس بنى إسرائيل ، لكنه سيوحى إليهم أنها « إنما أنزلت لتكون قيودا وأغلالا لغير بنى إسرائيل من حيث يبقى بنو إسرائيل أحرارا مطلقين يفعلون بأمم العالم ما يشاءون . » (ص ٦٥) .

ونراه يفعل شيئا آخر مع السيد المسيح ؛ فهو يعرض عليه ملكوت الأرض نظير تخليه عن الرسالة ، لكنه يرفض ، فيعرض عليه (الطريق الحق) لهداية بنى إسرائيل ، الذهب ، فيقول له إنه بعث ليثنيهم عن الذهب لا إلى عبادته ، فيعرض عليه عونه حتى يسيطر على بنى إسرائيل ، فيرد عليه السيد المسيح : « قبحا لك . تدعونى وأنت تعلم أنى رسول الله إلى طاعتك وأنا أعلم أنك إبليس » . (ص ٩٠) .

فإبليس لا سلطان له على الأنبياء فى أشخاصهم ولا فى تبليغهم رسالاتهم ، لكن سلطانه يبدأ من نفوس الأتباع الضعاف ، الذين يستسلمون لدعاواه ووعوده الكاذبة . وهو لا يمحو شريعة ولا يبدل نصا ، لكنه يستطيع أن يستغل نقاط الضعف فى نفوس الأتباع لينفذ منها ويغير أثر الرسالات فى نفوسهم .

فإبليس عرف الضعف والجبن فى نفوس بنى إسرائيل ، فأرشدهم إلى النصر بلا مواجهة ، وعرف صلفهم وحبهم للتميز فحور مضمون الرسالة من كونها موجهة إليهم إلى أن تكون موجهة إلى غيرهم . وكما أغرى بأنبياء بنى إسرائيل من قبل ، موسى وداود وسليمان ، يغرى بعيسى : « أراد الله أن يجعله آية للناس فلأجعلنه فتنة للناس ! ولأغرين به شعبي المختار لَيَرْمُنَّ أمه بالفاحشة ! » (ص ٩٤).

وإبليس مدلّ دائما بحرية إرادته وحركته التى منحته التميز بين المخلوقات،وجعلته يشعر بأنه واحد فرد بينهم ، وأن ما يفعله ليس حقدا على البشرية وحدها ، لكنه - فى المقام الأول - تحد لرب العزة . لهذا لا نجد لإبليس فى المسرحيتين الأوليين من هذه الثلاثية - « الخروج » و « ملكوت السماء » - ملامح خاصة تفرق بينه وبين الشيطان التقليدى الذى تحدى رب العزة ثم أُمْهِل ليقوم على إغراء البشر ، فأصبح عمله هذا وكأنه « مهمة رسمية » يقوم بها بشكل منتظم دون متعة خاصة فى عمل الشر . لكنه فى هاتين المسرحيتين- من جهة أخرى - يقوم على مهمة خاصة جدا فى إطار عمله العام التقليدى ، تلك هى علاقته ببنى إسرائيل . فبنو إسرائيل يصبحون « أبناء إبليس » المدللين ، يبث فى نفوسهم التميز والتعالى ، ويقنعهم أن جميع البشر يحسدونهم على « مواهبهم » وعلى علاقتهم « بإلههم » ولهذا فهم يضطهدونهم ، لكنه سيكون معهم حتى انتصارهم الأخير ، ليكونوا هم جنود « الملكوت » الذى يسعى إبليس لتأسيسه على الأرض ، ولتكون دولتهم نواة هذا الملكوت . وتنجح خطة إبليس مع بنى إسرائيل تماما ؛ فهم الذين كانوا - فى المسرحية الأولى « الخروج » - يسعون إلى نصائحه على أنه إلههم الحق ، يكتسبون مهارة أستاذهم فى عمل الشر وقد عرفوه ، أو تعرفه بعضهم - فى المسرحية الثانية « ملكوت السماء » - عن طريق المؤمنة مريم المجدلية ، ويخالفون عن رأيه فى مسألة قتل يهوذا لأنهم ظنوه السيد المسيح :

إبليس : ماذا صنعتم يا أبنائى ؟ هذا الذى قبضتم عليه ليس عيسى

الناصرى وإنما هو يهوذا الإسخريوطى قد سحره عيسى فجعله
على صورته .
(ينظرون إليه مليا متعجبين مدهوشين)

قيافا : فأين عيسى الناصرى إذن ؟

إبليس : ابحثوا عنه تجدوه .

حنانيا : نبحث عنه وهو بين أيدينا ؟

الشيطان : ويلكم ألا تصدقون كلام إلهكم إله إسرائيل ؟

(ينظر بعضهم إلى بعض ويتهامسون)

حنانيا : (يتشجع) أنت لست إله إسرائيل . . أنت . . إبليس !

قيافا : إبليس !

الآخرون : إبليس ! إبليس !

(ص ١٢٧ - ١٢٨)

إن تعرفهم إياه ورفضهم نصيحته هى الشرارة التى تعطى شخصية إبليس فى المسرحية الثالثة تميزها بين الأعمال التى كتبت عنه فى العربية حتى الآن .

فالمسرحية الثالثة « الحية » تدور فى العصر الحديث ، بداية من اجتماع الصهاينة فى مؤتمرهم الأول فى « بال » لبحث مشروع إنشاء وطن قومى لليهود وإلى ما بعد إنشاء إسرائيل . وفى بداية المسرحية نجد إبليس سعيدا سعادة غامرة بين شياطينه يحتفل بهذا المؤتمر ، الذى يعدّ نصرا جديدا فى خططه مع بنى إسرائيل ، فدولة بنى إسرائيل ستكون نواة ملكوته على الأرض الذى سيطاول به ملكوت الله فى السماء ، وإنشاؤ ها سيكون خطوة فى سبيل نصره النهائى على المولى - عز وجل - بعد تحديه الطويل له .

ويكون طبيعيا ، وقد رأى إبليس صدق بنى إسرائيل فى التمسك بدعاواه ، بل تحويلهم لها إلى واقع عملى ، أن يضع فيهم كل أمله ، وأن يوحى إليهم بكل ما يريد ، وأن يصبحوا بحق جنوده المخلصين . ويهمل

فى سبيل ذلك - جنوده الحقيقيين ، شياطينه ، الذين يتذمرون من هذه المعاملة ويعربون عن رفضهم لها ؛ فيجادلهم إبليس بأن بنى إسرائيل أصبحوا الجنود الحقيقيين للرسالة التى تحدى فى سبيلها رب العزة ، وأنه ليس للشياطين أن تغضب مادامت الرسالة التى وهبوا أنفسهم لها تسير سيرا حثيثا ، ولو بمساعدة غيرهم . هذا فضلا عن أن بنى إسرائيل أصبحوا أكثر تمرسا وخبرة ، مسلحين - مع الخبرة والتجربة - بالعلم المتقدم والمعرفة ، وأصبحوا يكرسون كل هذا لتحقيق رسالة إبليس فى الأرض وبناء ملكوته ، حتى فاقوا الشياطين أنفسهم فى إخلاصهم لهذه الرسالة وعملهم من أجلها . ولا يرضى هذا المنطق الشياطين ، بطبيعة الحال ، فيفارقوا إبليس ووزيره الأول .

إن تفرد إبليس بالسلطان ، الذى دفع ثمنه غاليا بتحدى المولى عز وجل وإيحاءه بالشر ليصنعه البشر ، أو - إذا استخدمنا لغته - إيمانه بالرسالة التى وهب نفسه لها ليصنع بها ملكوته هو الذى يجعل منه شخصية متميزة متفردة ؛ فهو لا يقبل أن ينازعه سلطانه أحد ، وهو يحتضن من يقومون على رسالته ، شريطة أن يعترفوا بفضله ويسلموا بقدرته . لكن بنى إسرائيل ، الذين طال تمرسهم بالرسالة وأخذوا يخدمونها دون حاجة إلى نصائح الشيطان نفسه ، والذين بث إبليس فى نفوسهم الإنكار والتنكر لرب العزة ، اغتصبوا الرسالة لأنفسهم ، واستأثروا بالملكوت الذى وضعوا أساسه وأعانهم هو عليه ، ثم أنكروا إبليس أيضا وتنكروا له . فإبليس يكاد (يجن) لأن بنى إسرائيل لم يكتفوا بسرقة رسالته ، لكنهم أنكروه أيضا . وهكذا فقد تفرده ، وأصبح - كما يقول - واحدا من ستة عشر مليونا كل واحد منهم إبليس ، كما أنه أصبح وحيدا بعد أن أنكره بنو إسرائيل وهجرته شياطينه .

ولا يجد إبليس مفرا ، حين عادت إليه شياطينه ، من التفكير فى خطة جديدة تعيد إليه سلطانه ، وتكبح جماح بنى إسرائيل ، وترفع من مستوى شياطينه أيضا . ولا يجد هذا الحل إلا فى فكرة « التهجين » أى خلط

شياطينه ببنى إسرائيل ، يشاركون الأزواج فى زوجاتهم ويشاركون النساء فى أزواجهن ، فينشأ من هذا جيل أقل من إبليس مستوى قد يحتاج إلى نصيحته ومعونته ، وقد يعترف أيضا بفضله .

فإبليس هنا شخصية حية ، لا ترتبط بالنموذج التقليدى إلا فى إطارها العام ، من الكبرياء والثقة بالنفس والتبجح المستمر بتحديه لرب العزة . . وغير ذلك . فنحن نراه فى هذه المسرحية يفرح ويغضب ويحزن ويكاد ييأس أيضا ، ويشعر بالوحدة بعد أن هجره شياطينه وأنكره بنو إسرائيل وتنكروا لخدماته . ولقد كان يظن - فى جدله مع شياطينه - أنه لا أهمية لإنكار بنى إسرائيل له - إذا هم فعلوا ذلك ، وهم لن يفعلوا ، فى تصوره - إذا هم قاموا برسالته وحققوها :

الجماعة : الآن تتخلى عنا بعدما ربطنا مصيرنا بمصيرك ؟

إبليس : أنتم الذين تخليتم عن الرسالة !

الجماعة : كلا ما تخلينا عنها ومازلنا لها مخلصين .

إبليس : لوصح ما تقولون لسَرَّكم أن تروها تتقدم على أيدى غيركم وتسجل انتصاراتها الباهرة فهكذا يكون الإخلاص !

الجماعة : هل كان يسرك أنت لو تخلى هؤلاء اليهود عنك وخدموا الرسالة دون أن يعترفوا بك ؟

إبليس : كلا لن يفعلوا ذلك .

الجماعة : لو فعلوا أكان يسرك ؟

إبليس : نعم .

الجماعة : هذا غير معقول !

(ص ١٨٣)

لكنه يكتشف بعد ذلك أن الأمر غير معقول - كما قالت له الجماعة . فليس معقولا حقا أن يقوم على الرسالة ويتحدى فى سبيلها رب العزة لينتهى به الأمر إلى النبذ والنكران ثم يرضى بعد ذلك عن النبذ والتنكر ، حتى لو كان ذلك فى سبيل الرسالة . فإبليس إذن يتعلم من التجربة ويغير أفكاره

وخططه طبقا لمجريات الأمور .

وإبليس هو الشخصية الأولى فى هذه المسرحية ، لا لأنه يحتل مع شياطينه أربعة مشاهد من المشاهد الخمسة فى المسرحية ، لكن لأن الصراع الأساسى الذى تبنى عليه المسرحية هو محوره .

إذ نرى فى البداية أزمته مع شياطينه المتمردين على إهماله لهم ورعايته لبنى إسرائيل ، والتى أنهاها بطردهم إلى مصير لا يعلمونه ، ثم نرى أزمته مع نفسه وقد أفرد وحيدا ليس معه لا بنو إسرائيل ولا شياطينه المخلصون. وفى النهاية نراه يصارع «فكرة» تفوق بنى إسرائيل وإنكارهم له ، التى يجد منها مخرجا بفكرة « التهجين » . ثم لا تنتهى المسرحية إلا وقد أقحم الكاتب الصراع الأساسى الذى يخوضه الشيطان مع رسالات السماء حول بنى إسرائيل ومصيرهم . وإذا كان المشهد الثانى ، الذى يقدم صورة من مؤتمر « بال » للوسائل الشيطانية التى يؤمن اليهود باصطناعها حتى تتحقق دولتهم يمكن قبوله جزئيا فى المسرحية ، التى تقوم على أن إبليس شخصيتها الأولى ، فإن هذا الجزء الأخير من المشهد الأخير يصعب قبوله فنيا ، لأنه خارج على السياق . وإذا كان الكاتب يقصد به أن يذكرنا بقضيته الأساسية فى الثلاثية كلها ، وهى قضية بنى إسرائيل ودولتهم ، فقد كان عليه - ليحقق هدفه - أن يخطط للمسرحية تخطيطا غير هذا .

ونحن لا ننكر إعجابنا بتشكيل شخصية إبليس فى هذه المسرحية الأخيرة ، وبما أضفته عليه من ملامح قد لا تكون جديدة تماما على شخصية الشيطان ، لكن وضعها داخل هذه العلاقات المتشابكة يجعل منها تشكيلا جديدا حيا للشخصية لا نكاد نعثر عليه كثيرا فى أدبنا العربى .

فالمسرحية تقوم - فيما يختص بإبليس - على فكرة أنه يمكن أن يقع فى حبائل مخططاته نفسها ، أو أن ما يهدف إليه يمكن أن ينقلب ضده ؛ فهو : الذى أورث الخليقة التمرد ، يذوق مرارة التمرد مرتين ، مرة على يد شياطينه أنفسهم - وبينهم وزيره الثانى ، الذى نرى إرهاصات تمرده الكثيرة

فى جداله الدائم مع إبليس ومناقشته المستمرة معه - ومرة على يد بنى إسرائيل ، الذين اصطفاهم لنفسه وصنعتهم تعاليمه ثم تنكروا له وأنكروه . وهو الذى يدعو إلى الحرية والإرادة يعانى من ممارسة شياطينه حريتهم وإرادتهم ، ويستفظع محاولة بنى إسرائيل التخلص من سيطرته ، وإن احتفظوا برسالته ، وادعوها لأنفسهم . وهو الذى يعين بنى إسرائيل على إنشاء دولتهم لتكون قاعدة ملكوته ، فإذا بها خطة تثير موات العرب والمسلمين وتوقظ فيهم قيم دينهم وعروبتهم وتحفزهم إلى التحرر والكفاح .

ولابد من الإشارة إلى نقطة أخرى فى تشكيل هذه الشخصية فى الثلاثية كلها ، هى أن إبليس يكاد يتحول فى كثير من المواقف من شخصية شريرة إلى بطل ، يكاد المتلقى أن يتعاطف معه فى صراعه الطويل مع رب العزة - سبحانه . فالمتلقى قد لا يتعاطف مع حقده وكذبه وادعائه وقدرته - التى لا حدّ لها - على الجدل وقلب الحقائق ، ولا مع تطاوله على رب العزة ، لكنه قد يقف وقفة أطول مع تمجيده المستمر لحرية الرأى والإرادة ، ولممارسته الديمقراطية مع وزيريه وشياطينه ، ومع اعتداده الشديد بذاته - الذى يأتى أحيانا غير مصحوب بالكبرياء والأنانية والتبجح - وبعزة نفسه ، بل إننا نشعر - أحيانا - أن الصراع بينه وبين رب العزة - سبحانه - غير متكافىء ؛ فالله تعالى يخرق النواميس ليمد الأنبياء بمعجزات تعينهم على حرب إبليس ، الذى لا يحارب إلا بقوة منطقه وبحريته وإرادته . (انظر مثلا ، ص ١٢٣ ، ١٢٨).وبعد أن يعرض إبليس توبته هو وشياطينه ، وينزل جبريل ليخبره أن الله قبل توبته إذا تاب معه بنو إسرائيل ، نرى إبليس يقول :

إبليس : (فى شموخ واعتزاز) لأعودن إليهم (إلى بنى إسرائيل) ولأصالحنهم ، فلعمرى لأن أقبل الضيم ممن أَمُنّ عليهم أهون عندى من أن أقبل الضيم ممن يَمُنُّ على ! ألا فقل له يا جبريل إنى إنما عرضت التوبة لأبلوه حتى أثبت لشياطينى وللملائكته أنه لا يعفو

ولا يرحم ولا ينسى الانتقام ! وهأنذا قد بلغت من ذلك ما أريد . . .

(ص ١٩٨)

كل هذه لمسات لا تخفى أن شخصية إبليس كادت تتحول فى يد الكاتب من طبيعتها الشريرة إلى طبيعة أخرى بطولية ، لولا أن الكاتب كان يكبح جماح شخصيته – أو جماح نفسه ! – أحيانا ، لكن جموحها منه أحيانا أخرى لا يخفى .

وليس جموح الشخصية هنا وطموحها إلى البطولة مما ينافى وجهة النظر الدينية ، كما قد يتبادر إلى الذهن ؛ لأن وجهة النظر الدينية تقوم – فى الأساس – على الاعتراف بقدرة الخالق على تدبير الخلق والتدخل بقدرته – وقت الضرورة – بخرق النواميس مع عدم الإضرار بتوازن الكون ، لأنه أعلم بخلقه وأحكم . لكن المشكلة ـ فى المسرحية ، وفى المواقف التى أشرت إليها بخاصة ـ هى غياب وجهة النظر الدينية الواعية التى تواجه هذا الموقف الذى يقفه إبليس مدلا بحريته وإرادته ، مشعرا المتلقى بانتفاء العدل لانتفاء التعادل فى الصراع ، أو أنه ـ تعالى ـ « لا يعفو ولا يرحم ولا ينسى الانتقام » ـ وهو الموقف الذى « يهرب » فيه جبريل ، وكان حريا به أن يقف ويرد عليه ـ بالرغم من الصبغة الدينية الفاقعة التى تلون المسرحيات الثلاث جميعا . إن شخصية إبليس ـ فى هذه المسرحية بخاصة ـ فيها كثير من الصورة التى رسمها ميلتون فى « الفردوس المفقود » للشخصية نفسها ، وغلبت عليها ملامح البطولة المأساوية ـ كما أشرت فى التمهيد لهذا الفصل .

وعلى الرغم من طول أمد الصراع الذى يخوضه إبليس فى سبيل تحقيق « رسالته » على الأرض ، وتوالى نزول الأنبياء فى بنى إسرائيل بخاصة ، وعصمة الأنبياء أنفسهم من غوايته وإضلاله ، وبالرغم من المعجزات التى تخرق لها النواميس لتأييد الأنبياء ، مع عدم امتلاك إبليس وشياطينه لقوة إلا وسوستهم وإغراءاتهم – بالرغم من هذا كله لا يتطرق اليأس لحظة إلى

نفس إبليس ولا يسلم بالهزيمة أبدا ، اعتمادا على حريته المطلقة وإرادته الصلبة وذكائه الحاد الذى يجد له من كل مأزق مخرجا . وقد أشرنا إلى حربه لموسى - عليه السلام - ولِيِّه للوصايا ، وإغرائه بيحيى حتى قتل ، ومطاردته السيد المسيح حتى يكاد أن يصلب ، ثم إلى إغرائه بنى إسرائيل بالطعن فى شرف السيدة العذراء . . وهكذا لا تعرض فى مسيرته عقبة إلا ذللها له ذكاؤه وإرادته ، الأمر الذى يجعله ممتلئا بالثقة والكبرياء ، حتى فى أحلك الظروف : « ليكن ما يكون فلن يضعف إيمان بنفسى ولا ثقتى بالانتصار فى النهاية » . (ص ٩٤) .

ويدور هذا الحوار بينه وبين الشيطان الثانى فى موقف سابق :

الشيطان الثانى : إذا ظللت تعتمد على حريتك وإرادتك وظل هو يخرق الناموس بعد الناموس فالنتيجة أنه هو الذى سينتصر لا محالة .

إبليس : كلا لأصبرن له حتى يخرق جميع النواميس التى وضعها فلا يبقى منها شىء فلأغلبنه حينئذ بإرادتى وحريتى !

(ص ٩٢ - ٩٣)

فى هذا الحوار دلالة واضحة على عزيمة إبليس التى لا تنثنى للكفاح وصبره الذى لا يكلّ فى انتظار اللحظة المناسبة لتحقيق حلمه - أو وهمه . ولكن فيه أيضا بذرة فكرة لا ندرى لِمَ لمْ يلتفت إليها باكثير ليعمقها ، هى فكرة أن الأرض الخصبة للشيطان هى الفوضى والدمار ، لأنها جزء لا يتجزأ من الشر . وهذا الحوار فيه بذرة فكرة الفوضى التى يتمناها إبليس ليعيث فسادا « ويبنى » ملكوته حين تخرق « جميع النواميس التى وضعها فلا يبقى منها شىء » وإن كانت البذرة موجهة توجيها آخر تماما ؛ ففيها دلالة المجالدة وطول الاحتمال من إبليس حتى تتحقق أهدافه . (وهى مرتبطة بما ذكرته آنفا عن جموح شخصية إبليس عن أن تكون مجرد نمط شرير) كما أن لفكرة الدمار هى الأخرى بذرة فى المسرحية لم يتعهدها الكاتب بالسقيا ، حين يشير المجتمعون فى « بال » إلى أن خطتهم تقوم على إثارة الحروب بين

البشر - وهى خطة مفترض أنها « إبليسية » - حتى يتمكنوا من إنشاء وطنهم . ولأنهم حققوا هذا حقيقة بإثارة حربين عالميتين نرى إبليس يمجدهم أمام شياطينه :

إبليس : ألم أقل لكم إنكم لا تصلحون لشىء ؟ كيف تسمون ذلك المؤتمر مشئوما وهو نقطة الانطلاق لبسط ملكوتى فى الأرض ؟ لولاه لما قامت الحربان العالميتان ولما قامت دولة إسرائيل فى فلسطين !
(ص ١٨١)

فالحروب الطاحنة التى تحصد الملايين من بنى البشر هى التربة الخصبة التى تنمو فيها وتربو بذور الفساد والغواية ، وهى البذور التى يقوم إبليس حياته على تعهدها ورعايتها .

وعلى أية حال فإن اعتزازه بحريته وإرادته وتذرعه بالصبر والثقة هى الصفات التى تجعله فى حالة استعداد دائم للمواجهة بلا كلل أو ملل ، لا يطمأن إلى شىء ولا يركن إلى حال واحدة ؛ فهو ينهر وزيريه قائلا لهما - إذ ظنا أن النصر يتحقق بمجرد الصبر وطول الانتظار المطمأن : « الطمأنينة ضعف والقلق قوة ، يجب أن نعيش دائما فى قلق . . » (ص ٩٣) . فالقلق الدائم يعنى الاستعداد الدائم للكفاح والمجالدة ، أما الطمأنينة فلا تعنى إلا الركون إلى الكسل والخمول ثم الخمود فى النهاية . إن القلق هو أشد مظاهر الحيوية فى النفس ، وأكثر سماتها دلالة على الاستعداد للإبداع والحركة إلى الأمام .

ونجد فى المسرحية تصورا ما لعالم الشياطين ، يقوم على هيمنة إبليس على هذا العالم ، يساعده فى عمله وزيران من الشياطين ، يستمع إلى آرائهما فى ديمقراطية عظيمة ؛ فهو يقول للشيطان الثانى ، وقد خاف أن يجاهره برأيه : « يالك من غبى ! أنا أول من دعا إلى حرية الإرادة والفكر فى الخليقة كلها فكيف أغضب من ذلك ؟ » (ص ٩٢) .

ويقوم هذا العالم على ثنائية الذكر والأنثى أيضا ، لكن لا توالد فيه ،

لأن التوالد قرين الموت ، والشياطين لا تموت . لكنه حين يقترح عليهم فكرة التهجين والاختلاط ببنى إسرائيل يذكرهم أن هذا يعنى توالدهم ثم موتهم بالضرورة .

وللشياطين القدرة على الحركة الحرة المطلقة فى مدار الكواكب ، لكنهم قد يمنعون من طَرْق كواكب غير الأرض ، ولا يستطيعون أن يخرجوا إلى « الفضاء المطلق » أى أن يخرجوا من نطاق مدار الكواكب . فحين طردهم إبليس من خدمته ورفضتهم الكواكب الأخرى خرجوا إلى الفضاء المطلق فأحسوا برؤ وسهم تدور وكأن ذرات أجسادهم تريد أن تتناثر (ولا ندرى ما هذه الأجسام ولا طبيعتها) .

ولعل السؤال الذى يراود كل من يقرأ هذه الثلاثية المسرحية « إله إسرائيل » أو حتى تحليلا لها ، هو عن القيمة الفكرية التى يمكن أن نفيد منها إذا وضعنا صراعنا مع إسرائيل فى إطار المخططات « الإبليسية » ضد البشرية ، وإذا قلنا إنه هو الذى أقام لبنى إسرائيل دولة لتكون قاعدة لملكوته على الأرض . وسوف نعود إلى هذه القضية فى فصل لاحق عن « الشخصية الصهيونية » فى المسرح المصرى بوصفها جزءا من « النموذج التآمرى » أو الماكيافيلى .

وهكذا استطاع كتابنا - أبو حديد والحكيم وباكثير - أن يخضعوا لتصوير شخصية الشيطان ، الصورة الشائعة فى التراث الدينى والأدبى ، مع صورته فى التراث الإسلامى بخاصة ، صورة تجمع إلى هذا العموم فى التصوير خصوصية التوجيه الفنى والفكرى الذى يعبر عن رؤ اهم الخاصة للمشكلات التى يعانيها مجتمعهم أو تعانيها البشرية . فقد اهتم أبو حديد بقضية العلاقة بين الوطنيين القائمين على الحكم فى البلاد المستعمرة وممثلى الاستعمار ، أو - من منظور آخر - بالعلاقة بين الحاكم ومن يحيطون به ويستغلون سياسته لمصالحهم الخاصة ، أو يتخذون منه جسرا إلى هذه المصالح - التى تكون ، بالضرورة ، على طرف نقيض مع المصلحة العامة لمجموع الشعب - ورأى فى الشيطان - أهرمن - هذا الممثل للقوى

الاستعمارية أو القوى السياسية المحيطة بالحاكم تفسد ما بينه وبين شعبه . أما الحكيم فرأى فى الشيطان تجسيدا لشرور الحضارة المادية المجردة عن الوعى الروحى والعقلى والجمالى الذى يمكن له أن يوجه هذا التقدم لخير البشرية وسعادتها . فى حين صوّر باكثير - من خلال الصراع بين فاوست ولوسيفر - قضية الصراع حول توجيه العلم ؛ بين توجيهه لاحتكار القوة وادعاءات التفوق ، وتوجيهه لخدمة المصالح الحقيقية للبشر ورخائهم وسعادتهم . ورأى أن لوسيفر وجد فى فاوست هذا السلاح الذى يمكن عن طريقه القيام بهذه المهمة المدمرة - مهمة توجيه العلم إلى خلق وسائل التدمير التى تخضع العالم لمن يملك أقوى هذه الوسائل ، أو - بالأحرى - إخضاع البشرية كلها لتوجيهات الشيطان .

ثم عاد باكثير - مرة أخرى - إلى الشيطان فى صورة خاصة ، ليصوره إلها لبنى إسرائيل ؛ سيطروا ـ بمساعدته ـ على اقتصاد العالم ، وأثاروا الحروب العالمية ، حتى إذا أقاموا دولتهم الصهيونية فى فلسطين العربية تمردوا عليه وأنكروه ، ولم يجد حلا لمعضلته إلا أن يكون هو نفسه واحدا من تلاميذه الذين كانوا حوارييه ، وأن يلجأ إلى تهجين جنس الشيطان كله بهذا الجنس البشرى الذى غلبه على أمره . وكان أهم ما فى هذه المسرحية - من وجهة نظر موضوعنا - هذه الملامح التى غلبت عليها البطولة المأسوية فى شخصية الشيطان ، والتى تعود - فى الغالب - إلى تأثر باكثير بصورة الشيطان عند ميلتون فى « الفردوس المفقود » .

وهكذا ظلت الصورة الشائعة للشيطان موجودة ، وإن أضيفت إليها تفصيلات خاصة بكل كاتب اقتضاها تخطيطه لعمله . ولكن التوجيه الفنى والفكرى اختلف فى كل مسرحية ، فأصبحت كل شخصية - بهذا - شخصية قائمة بذاتها لا يمكن استبدال غيرها بها ، ولكن واحدة منها لم تفقد - مع ذلك - الروابط التى تربطها بالشخصيات الأخرى .

الفصل الثانى

النموذج المتآمر

مدخل

سبق أن تحدثنا عن كتاب ماكيافيلى « الأمير » وعن أثره فى نشأة ما سمى بالشخصية الماكيافيلية ، التى تحمل ما حمله كتابه من تعاليم وصفت بأنها « شيطانية » . ولعل أبرز ما فى الكتاب ــ أو ما فى « أمير » ماكيافيلى ــ اعتداده الشديد بالتآمر الخبيث أو « خُلُق الثعلب » وجمود العواطف الإنسانية ــ أو موتها ــ والمداهنة والنفاق ، بالتظاهر بما يريح عواطف الجماهير فى حين يكنّ لها فى داخله كل احتقار ، ومنها العقائد الدينية . وغاية الأمير ــ فى كل الأحوال ــ تسوّغ أى وسائل يستخدمها ، بصرف النظر عن توافقها مع القيم الإنسانية أو مشروعيتها أو حتى إساغتها إنسانيا ، فكل هذا لا يعنى شيئا بالقياس إلى الغاية التى يسعى إلى تحقيقها .

هذه التعاليم الماكيافيلية لم تأت ـ منذ البداية ـ ملتبسة بشخصية محددة إلا أمير ماكيافيلى ، ولكن سماتها أرشدت الكتّاب المبدعين إلى وضع أيديهم على عدد من الشخصيات التراثية التى تحققت فيها ــ سلفا ــ هذه السمات فأصبحت «الماكيافيلية» لا تُعرف إلا بها .

ومارلو وشكسبير ــ مرة أخرى ــ كانا أول من وضع يده على هذه الشخصيات وزوجوها من سمات الأمير الماكيافيلى ووضعوا أسس نماذج مسرحية شريرة على هذا المنوال .

أبرز هذه النماذج ــ فيما يخص موضوعنا ــ النموذجان اليهوديان عندهما ؛ باراباس فى « يهودى مالطة » لمارلووشيلوك فى « تاجر البندقية » لشكسبير . فقد مزجا فيهما بين الماكيافيلية من جهة وأسطورة اليهودى التائه من جهة ثانية ، ثم ما شاع فى عصرهما عن سمات اليهود والأقليات اليهودية من جهة ثالثة .

كما وجد كتّابنا أن هذه السمات نفسها متحققة فى شخصية ست ، الإله الفرعونى القديم ، الذى يمثل الشر فى مواجهة أخيه وزوجة أخيه وابنهما ، الذين يمثلون الخير . ولهذا سيتناول هذا الفصل الشخصيتين اللتين تجلت فيهما أهم سمات هذا النموذج وأهم مراحل تطوره وما يثيره ــ فى حياتنا الحاضرة ــ من مشكلات وهموم ، بادئين بست ، النموذج الأعرق ، الذى يضرب بجذوره فى الأسطورة الفرعونية ، ثم نثنى بالشخصية اليهودية الصهيونية .

***

أ ـ ست

الأسطورة :

لا نجد أسطورة مصرية من أى عصر من العصور ، لقيت من الإقبال ما لقيته أسطورة إيزيس وأوزيريس . وتحكى الأسطورة ــ كما هو معروف ــ عن أوزيريس ، الابن البكر لإله الأرض جب (أوغب) وإلهة السماء نوت . وكان هو الوريث الشرعى للحكم ـ بطبيعة الحال ــ فحكم حكما صالحا ، ووسع حدود مصر ، وأقام العدل ، وأوقف المنازعات ــ ونقل أوزيريس المصريين من الهمجية إلى المدنية ، فضم شتاتهم وعلمهم إنشاء المدن وعلمهم جميع الصناعات والفنون . ثم لم يشأ أن يكون خيره فى مصر وحدها ، فانطلق فى الأرض يستميل الناس بالإغراء والموسيقى ، وعلم الشعوب جميعا كيف يبنون الحضارة[1] .

وقد ترك أوزيريس خلفه أخته وزوجته إيزيس ، فكانت عينه الساهرة فى أنحاء البلاد وحفظت النظام فى المملكة حتى عاد . ولكنه حين عاد كان أخوه ست فى انتظاره طامعا فيما بين يديه . فقدأعد له ـ متآمرا مع جحوتى (تحوت) أو مع اثنين وسبعين رجلا ـ وليمة وأطبق عليه صندوقا كان قد أعده على طول قامته الشاذ عن عمد ، وادعى مازحا أنه سيهديه لمن يناسب قامته . وألقى ست بالصندوق فى النيل فانطلق فى البحر الذى حمله إلى مدينة ببلوس (جبيل) واستقر على شاطئها عند شجرة أثل ، نمت عليه نموا رائعا وأحاطت بالصندوق . وأعجب الملك بهذه الشجرة فقطعها وجعل منها عمودا فى قصره .

---

(١) ساعتمد فى عرض الأسطورة على كتاب بلوتارخوس : إيزيس وأوزيريس ، ترجمة د. حسن صبحى بكرى ، الألف كتاب ٢٣٥ ، دار القلم ، القاهرة د. ت. وكتاب أتيين دريوتون وجاك فانديه ، مصر ص ٧٨ وما بعدها .

ولما بلغ النبأ إيزيس لم تهدأ ؛ فقد قصت إحدى غدائرها ، وأخذت تستدل بالشائعات حتى وصلت إلى ببلوس وأقامت خارج القصر . وتحينت الفرص حتى تمكنت من وصائف القصر . فطيبتهن ومشطت لهن شعورهن ، الأمر الذى لفت انتباه الملكة فاستدعتها وأنزلتها منزلا حسنا ، وجعلتها مربية لطفلها .

وكانت إيزيس ترضع الطفل من إصبعها ، وكانت تحرق أجزاء جسده الفانية ، وتنقلب إلى يمامة تحوم حول العمود نادبة ناحبة ، حتى رأت الملكة طفلها فى النار فصرخت صرخة مدوية ، وهكذا حرمت ابنها نعمة الخلود . وصارحت إيزيس الملك ببغيتها ونزعت العمود ، وصحبت الجثمان إلى مصر . وذهبت إيزيس إلى ابنها حورس ، الذى كان يربى فى بوتو ، ووضعت الصندوق فى مكان قصى . لكن ست عثر عليه وتعرف الجثة فمزقها أربع عشرة قطعة بعثرها فى كل حدب وصوب . وعادت إيزيس مرة أخرى تجمع أشلاء الجثمان ، فجمعت كل أعضائه ، إلا عضو التذكير ، الذى صنعت نسخة منه مكانه .

وقد عاد أوزوريس ليعد ابنه بنفسه للقتال ، حتى إذا اشتد عوده ، وتمكن من جمع الأنصار ، نشب القتال بين الفريقين أياما عدة ، اتهم أثنائها ست حورس بأنه ليس ابنا لأوزوريس ، لكن الآلهة ـ بفضل الإلـه تحوت نفسه ـ حكمت له بأنه ولد شرعى .

وانتصر حورس فى نهاية المطاف وظفر بعدوه ، فأسلمه مصفدا إلى إيزيس ، التى لم تقتله ، بل فكت إساره وأطلقته .

وتهمنا هنا شخصية الإلّه ست ، الذى يبدو فى الأسطورة متآمرا ، مغتصبا ، قاسى القلب ، محبا للنزاع ، مخادعا . ويعرض بلوتارخوس آراء عدة فى تفسير هذه الشخصية التى تأخذ تفسيراتها ـ بطبيعة الحال ـ اتجاهات السبل فى تفسير الأسطورة كلها . فهو يذكر آراء إيوميروس Euemeros فى تفسير الأساطير على أنها حكايات أبطال وملوك عظام ، ويذكر أن هؤلاء

الآلهة كواكب ، أو أنهم من الجنّة ، فيصبح ست (أو توفون عنده) من الجنّة الأشرار « أتى بالموجبة بدافع من غيرته ، وخبثه ، وأنه بعث الفوضى فى كل شىء وملأ الأرض جميعا ، والبحر المحيط بالشرور ، ثم جوزى على ذلك جزاء وفاقا »[1] . أما أوزوريس وإيزيس فقد صارا إلهين بعد أن كانا جنين خيرين ، فى حين أُضعفت قوة ست ، وسحقت ، وأخذت تناضل الفناء والفناء يناضلها ؛ فالمصريون يحاولون تارة أن يهدئوها ، ويستدروا عطفها بتقديم الضحايا ، وتارة أخرى يذلونها ويسبونها فى أحفال معينة .

ويفسر أوزيريس على أنه العالم القمرى « لأن القمر ذا الضوء القادر على توليد الرطوبة ، والإخصاب يوائم تكاثر الكائنات الحية ، ونمو النبات . وست هو العالم الشمسى ؛ إذ تلفح الشمس بنارها الحامية القاسية كل ما نما وازدهر ، وتجففه ، وتجعل جزءا كبيرا من الأرض بوهجها غير صالح للسكنى ، وتتغلب على القمر فى أماكن كثيرة . ومن أجل هذا يسمى المصريون توفون دائما سيث ، ويعنى (هذا الاسم) الطغيان والغلبة»[2]. ووصفوا ــ بناء على هذا ــ الصلة بين فيضان النيل وأوجه القمر وحالاته[3] .

ويرى فيه البعض النيل ، الذى يقترن بالأرض إيزيس ، وتوفون (ست) البحر الذى يصب فيه النيل مياهه ، فيتوارى عن الأنظار ، ويتفرق ، اللهم إلا هذا الجزء الذى تحتجزه الأرض وتمتصه ، فتصبح به خصبة . كما يعدونه ـ فوق ذلك ـ المنبع الوحيد ، والقوى الأزلية التى تولد الرطوبة ، وتسبب الخصب ، والتناسل . أما توفون فى رأيهم فيرمز إلى كل ما هو جاف ، ونارى ، وجدب ، وعدو للرطوبة على وجه عام[4] .

---

(١) بلوتارخوس ، ص ٤٧ - ٤٨ .
(٢) نفسه ، ٦٦ - ٦٧ .
(٣) نفسه ، ص ٦٩ .
(٤) نفسه ، ٥٤ - ٥٥ .

وبهذا لم يقف الناس ـ حتى عصر بلوتارخوس ـ عند تفسير واحد لهذه الأسطورة التى « تمتعت بإيثار ثابت لدى جمهرة الشعب رغم إدماجها القديم جدا فى الديانة المصرية »[1]. بل إنهم كانوا ينظرون إليها ـ وإلى ست بالتالى ـ من وجهات نظر عدة أجملها بلوتارخوس نفسه فى قوله عن ست « فليس الجدب وحده ، ولا البحر والظلام فحسب ، بل (أيضا) كل خبيث وهدام تحتويه الطبيعة يمكن للإنسان أن يسميه حصة توفون »[2] . وقد أخذت مكانة ست ـ بعد أن كان يقتسم البلاد مع حورس ـ لحورس الوادى ، وله الصحراء القاحلة[3] ـ فى الانحدار والتدهور حتى سقط ست فى العصر المتأخر من بين الآلهة ، فلم يعد يلقب إلا « النجس » عدو وجميع الآلهة[4] .

فست ــ إذن ــ واحد من الأشرار الكونين ، الذين يعم شرهم البلاد والعباد بتأثيره على مظاهر الطبيعة المنيرة أو الحية أو الخصبة وليس على الأفراد ، كما يفعل إبليس . وهو أيضا واحد من أفراد ذلك النمط الذى شره فى خبثه وتآمره ، ويعمل للوصول إلى هدفه ولو على جثة أخيه أوزيريس أو أخيه الآخر ــ أو ابن أخيه ــ[5] حورس ، أو على حساب اتهام أخته وزوجة أخيه إيزيس بالطعن فى نسب حورس إلى أبيه .

ست : الصراع بين العلم والسياسة :

كتب توفيق الحكيم مسرحيته « إيزيس » على نحو نعده قراءة جديدة لأسطورة إيزيس وأوزيريس ، بناها على أساس من قضية الحكم وهل يمكن أن تحل دون الالتجاء إلى الوسائل العملية والسياسية التى تكفل النجاح

---

(١) دريوتون ، السابق ، ص ٧٧ .

(٢) بلوتارخوس ، نفسه ، ص ٧١ .

(٣) سليم حسن ، مصر القديمة ، مطبعة كوثر د . ت ، جـ ١/ ٢١١ .

(٤) دريوتون ، السابق ، ص ٧٣ .

(٥) لحورس صور عدة فى الديانة المصرية ؛ فهو الإله الابن مرة ، والإله الأب والابن فى صورتين مختلفتين فى وقت واحد ، وهو فى الأسطورة الشمسية ابن لرع ، أى أنه أخو أوزيريس وست . انظر دريوتون ٧١٠ .

السريع الشامل » وفى ضوء الصراع القادم بين رجل العلم ورجل السياسة ؛ رجل العلم الذى يخدم الناس ، ورجل السياسة الذى يستخدم الناس» . كما يثير فى المسرحية قضية التزام الكاتب ، أتكون للمبدأ أم للقضية ؟ ويحاول الحكيم فى هذه القراءة أن تكون قراءة (واقعية) تعيد لغة الأسطورة إلى مجموعة من الاستعارات التى ترد على ألسنة شخصيات المسرحية على هذا النحو . فهذا الجزء من الأسطورة الذى يحكى كيف رسا الصندوق الذى أغْلقه ست على أوزوريس على شاطىء ببلوس » بجانب شجرة أثل نمت نموا رائعا قطعها ملك ببلوس ، لجمالها وجعل منها عمودا يدعم سقف بيته » يحوله توفيق الحكيم إلى جملة استعارية على لسان الملك يقول فيها لإيزيس عن أوزوريس ، وقد سألته أن يترك أوزوريس يعود معها إلى وطنهما :

الملك : « بعد لحظة إطراق » أتعرفين ماذا تطلبين إلى أيتها السيدة ؟ أترين هذا القصر ؟ أنت تريدين منى أن أنتزع العمود الضخم الذى يقيم سقفه ويدعم أركانه[1] .

فلقد حول توفيق الحكيم هذا الجزء من الأسطورة إلى استعارة لفظية تشير إلى ما يشير إليه الملك من أهمية أوزوريس لقومه وملكه بعد أن علم الناس فى ببلوس كيف يصنعون آلات أحدثت عجباً : « لم يعد الناس هنا ينتظرون المطر ليسقوا أرضهم لقد اكتشف لنا الينابيع ، وركب عليها آلات تسمى الشواديف والسواقى . . وعلم الناس الحرث بما يسميه المحراث . . إنه فى كل يوم يصنع جديداً وعجيباً ينفعنا ويبهرنا . . » (ص ٧٠) .

وهكذا فإن توفيق الحكيم جرد الأسطورة من كل ملابساتها الأسطورية ، وجعل منها « حكاية » مسرحية . فلم يمت أوزوريس فى تابوته ، لكنه عاش فى ببلوس معززاً مكرماً يقدم لأهلها خدماته العلمية

---

(١) توفيق الحكيم ، إيزيس ، مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٧٦ ، ص ٨٦ وسأذكر باقى الإحالات للمسرحية فى المتن .

والعملية ، ولم تدخل إيزيس القصر ، ولم ترضع طفل الملك أو تحاول منحه الخلود - كما أشارت الأسطورة - ولم يتم الحمل بحورس على النحو الذى وصفته الأسطورة ، بل تم باجتماع زوجين عاديين تماماً . ولم يهزم حورس طيفون فى المنازلة بينهما ، بل هزم حورس ، ثم عاد فدحر طيفون أمام الشعب الذى يقوم مقام الآلهة فى الأسطورة فى ملاحاة علنية ، كان طيفون يطمح من ورائها أن يقضى على كل أمل لحورس فى استرداد عرش أبيه ، وحين اتهم طيفون حورس بأنه ليس ابنا لأوزوريس قام ملك ببلوس بدور الإله تحوتى فى الأسطورة ودافع عن صحة نسبه إلى أبيه .

لقد شاء الحكيم ــ إذن ــ أن يجرد الأسطورة من أسطوريتها « وإبراز أشخاص الأسطورة إبرازاً جديداً إنسانيا ، وتخرج معناها على النحو المفهوم الحى فى كل عصر ، وفى العصور الحديثة على الأخص » (بيان ، ص ١٥٥) . وهى فكرة غريبة ؛ لأن الأسطورة لا تقف حائلا دون « المفهوم الحى فى كل عصر ، وفى العصور الحديثة على الأخص » هذه العصور التى نقبت عن الأسطورة واجتهدت فى فهمها ومقارنة صورها المختلفة فى الأماكن المختلفة والأزمان المتعاقبة ، الأمر الذى لم يتح بهذه الغزارة والإلحاح لأى عصر سابق . بل لم يستفد عصر فى أعماله الفنية ــ والمسرحية بخاصة ــ من الأسطورة قدر استفادة عصرنا الحديث منها ، إذا استثنينا المسرح اليونانى والكلاسىّ المحدث ، ويفوقهما العصر الحديث فى تنوع هذه الاستفادة .

لقد جرد الحكيم الأسطورة من جلالها ، فجعل منها « حكاية » لا تختلف عن أى حكاية أخرى كثيرا ، وجعل من شخصياتها ، لا تلك الشخصيات الجليلة التى تدير صراعا كونيا عاتيا فى سبيل الحياة والخصب والخير ، لكنها شخصيات عادية تتآمر فى سبيل الحكم بألاعيب السياسيين ومشايخ البلد والكتبة والمسجلين .

لقد تحولت إيزيس إلى مجرد زوجة وفية ، ثم أم متآمرة تخوض بابنها لعبة السياسة ، وتحوّل حورس إلى بطل ميلود رامى مدع ، وأوزوريس إلى

حاكم سلبى تائه غائب عما حوله ، بالرغم من أنه عالم موهوب ، وتحول « شيخ البلد » من خطاف للأوز وسارق للبط إلى بطل سياسى يفوق ست مكرا وخداعا ويسهم بقسط وافر فى إعادة حق حورس إليه . كل هذا ـ بدوره ـ تحول بالاسطورة عن مغزاها الكونى الشامل إلى معالجة مجموعة من القضايا الجزئية التى وجد بعضها ـ بالرغم من ذلك ـ خيطا يربطه فى النهاية ، هو محاولة إعادة الحق إلى صاحبه الشرعى ، حورس .

والواقع أن المسرحية تنقسم إلى قسمين ، كان من الأوفق لو بحث الحكيم عن صيغة ـ فكرية أو فنية ـ تربطهما معا ، مادام لم يترك الأسطورة على حالها . فالقسم الأول يبدأ من اختطاف أوزيريس الأول وبحث إيزيس عنه وإعادته إلى بلده وإنجابها حورس حتى اختطاف أوزيريس الثانى ، وهو قسم تسيطر عليه شخصية إيزيس التى تتحمل فى صبر وجلد مشقة البحث عن زوجها وإعادته إلى بلده ، ويعيشان مختفيين ثلاث سنوات بعيدا عن عيون طيفون ، لا يقوم خلالها أوزوريس إلا بما كان يقوم به من قبل ، وهو تعليم الفلاحين أصول عملهم من شق الترع وإقامة الجسور، وفجأة يتحول التعارض الأول بين الالتزام بقضايا المجتمع أو عدمه ـ والذى يقوم بين توت ومسطاط فى الفصل الأول ـ إلى تعارض بين الالتزام بالقضية أو الالتزام بالمبدأ ، ويندلع الصراع بين حورس وطيفون ، ويتحول شيخ البلد من موقف الممالىء لطيفون إلى موقف الثائرين أو لنقل من هم مصلحة فى الثورة ، إذا صح تسميتها كذلك . كل هذا شق المسرحية إلى قسمين تقوم بينهما فجوة بنائية أخلّت بالتوازن المسرحى ، كان يمكن سدها بسهولة . لقد كان من الممكن أن تبدأ المسرحية من بداية الاستعداد لا سترداد حورس لملك أبيه المغتصب ، فى حين تعرف كل هذه الأحداث الماضية فى سياق الحوار المسرحى . كما كان هذا البناء ـ لو تحقق ـ كفيلا باستيعاب الماضى فى صورته الأسطورية المعروفة دون حاجة إلى تشويهه أو تبسيطه أو تجريده من طبيعته الأسطورية التى ضحى بها الحكيم ـ فيما أظن - فى سبيل الوفاء بحاجات المنصة المسرحية ، فى حين كان يمكن ـ لو

تحقق البناء المقترح ــ الاحتفاظ للشخصيات بجلالها وللأحداث بمدلولاتها الرمزية ــ الكونية الشاملة .

على أية حال فقد كان للخطة التى اختطها الحكيم إزاء الأسطورة انعكاسها على الشخصية التى تهمنا هنا بالدرجة الأولى ، أعنى شخصية طيفون ــ أو طوفون ، كما هو نطقه اليونانى الصحيح .

وبداية لاندرى لم اختار الحكيم للشخصية هذا الاسم اليونانى الذى أطلقه اليونان على ست ، الإله المصرى القديم ، لأن فيه مشابه من شخصية أسطورية يونانية بالاسم نفسه ؟[1] فمثل هذا الخلط فى الأسماء كان كفيلا بأن يحدث خلطا فى الشخصيات لو أن الحكيم احتفظ للأسطورة بقوامها . فبالرغم من أن المشابه بين الشخصيتين قوية ، فإن هناك فارقا أساسيا هو أن ست ــ على أى نحو فسرنا وجوده ــ يظل إلها ووجوده ضروريا للاحتفاظ للكون بتوازنه ــ ضرورة وجود الجفاف فى مقابل الرطوبة ، ووجود الجدب فى مقابل الخصب ، أو الشر فى مقابل الخير ؛ فى حين لا يشكل طوفون هذه الضرورة الوجودية الملحة ؛ فقد قتله زيوس ودفنه ، فأصبح لا يعبر عن نفسه إلا ببعض الهزات الأرضية فى محاولته تحرير نفسه . أما ست فلم يقتل ، ولم يدفن ــ وما كان له أن يقتل أو يدفن ــ بل أطلقته إيزيس من يد ابنها حورس ومنعته من قتله .

---

(١) طوفون هو الابن الأصغر لجيا Gaea (e) وتارتاروس Tartarus ، وأكثر العمالقة شراسة ، وقد ولد بعد أن هزم زيوس التياتن Titans . هاجم زيوس فقطع أعصاب يديه ورجليه ، وسجنه فى كهف يحرسه تنين ، حتى أنقذه هرميس وبان . وكان لطوفون رؤوس مائة تنين ، وكانت الثعابين تغطى جسده . كما كان طوله يفوق أعلى الجبال . كان ينفث اللهب ، وأفزعت صرخاته وصيحاته الآلهة ، وقد اتخذت أشكالا مختلفة (لتهرب منه) حين هاجمها فوق جبل أوليمبوس . وقد قتله زيوس بصواعقه ودفنه تحت جبل أتنه Aetna (Etna) ، حيث ما تزال تعزى الهزات إلى محاولته تحرير نفسه . ويقال إنه أبو الـ Chimaera Hydra . انظر

J. E. Zimmerman : Dictionary of Classical Mythology ; Harper and Row, New York 1964, P. 282.

Betty Radice : Who's Who in the Ancient World ; Penguin Books , London 1980, P. 244.,

إن طيفون يقابلنا ، أول ما يقابلنا فى المسرحية ، فى الحال التى نجد عليها الفلاحات ؛ فهن يهربن من وجه شيخ البلد - رجل طيفون - الذى يترصد لهن على طريق السوق ويطاردهن ليخطف ما يحملن من بط أو إوز أو غلال أو ماعز ، لا يفرق فى هذا بين غنية أو فقيرة ، شابة أو عجوز ، دون أن تجدى فيه الشكايات أو حتى التعاويذ . فطيفون - هنا - يرى من واجهته التى تتعامل مع الشعب ، رجاله المنبثين فى وسط الشعب يقيمون بين أفراده العدل ويوفرون لهم الأمن ؛ فإذا كانت هذه الصفات مفقودة بين رجاله ، فلأنه يفتقدها أصلا ، ما لم يكن هو الذى ينمى فيهم عكسها ويدفعهم إليها .

ثم نلقاه مرة أخرى فى حوار الكاتبين ، توت ومسطاط ، فنعرف أنه المتصرف الحقيقى ، ثم نجد الحكم عليه متضمنا فى وصف أخيه أوزيريس بأنه «شقيقه الطيب» . ولا يلبث مسطاط أن يصرح بوجهة نظره فيه ، فيصفه بأنه «داهية ماكر يعمل ليصطنع الأنصار ويستميل أشياخ البلد ويتركهم ينهبون الشعب » (ص ١٩) . وإذا كان الدهاء والمكر صفتين محايدتين ، فإن إضافتهما إلى العمل لاصطناع الأنصار واستمالة أشياخ البلد وتركهم ينهبون الشعب تشير إلى حاكم فاسد أنانىّ ، لا يغمض عينيه عن الفساد فحسب بل يشجع رجاله عليه .

ونراه مع رجاله يلقى بصندوق مغلق على أخيه فى مياه النيل ، مستترا بالليل والهدوء ، لأن الهدوء سمة من سمات الشىء الطبيعى ، «ونحن نريد أن يسير كل شىء سيرا طبيعيا» . وإذا كان طيفون لا يلحظ المفارقة فى الهدوء الذى يريده فلا يجده إلا فى الليل ، فالمتلقى يلحظه ؛ لأن الهدوء - هنا - يشير بوضوح إلى المؤامرة التى تلقى بظلها على المشهد كله ، وبخاصة حين يسأل طيفون شيخ البلد عن مدى ولاء أشياخ البلد الآخرين ، وحين يقول إن الحاكم «يجب أن يكون كالذئب ينام بعين مفتوحة ، ومن ينعس بملء جفنيه كالأطفال وكشقيقى ، فإنه قد يصلح كاهنا أو عالما ، ولكنه لا يصلح حاكما . . » (ص ٣٣) .

وتبدو الأنانية المفرطة والمكيافيلية فى قول طيفون ، يودع أخاه وقد ألقاه فى صندوقه فى النيل : «(متجها نحو النيل) إلى الأبدية يا أوزوريس ! . . يا شقيقى العزيز ! . . فى قلبى حزن لأجلك ولكن الملك لمن يعرف كيف يناله . . فاغفرلى ! . .» (ص ٣٣) فالقضية الأساسية بالنسبة إلى طيفون هى الحكم ولا شىء غيره ؛ فإذا كان الوصول إليه يتوقف على إبعاد أخيه فلا مانع من إبعاده والتخلص منه على هذا النحو العنيف ، الخبيث فى الوقت نفسه .

وحين يتمكن طيفون من صولجان الحكم يطلق شيخ البلد ليجوب القرى مبشرا بعهد جديد ، عهد رخاء وأمان يسهر عليهم فيه طيفون بنفسه ، ويبشرهم أيضا بأنه لن يؤخذ منهم إلا نصف ما كانوا «يعطون» . والمفارقة الساخرة هنا تكمن خلف الجملة الأخيرة ؛ لأن طيفون - تمهيدا لاغتصاب العرش - هو الذى أطلق يد رجاله فى الناس ، مستغلا استغراق أخيه فى أعماله العلمية فى الحقول وعلى النيل ، الأمر الذى أفسد حكم أخيه وأساء إلى سمعته السياسية ، وهو ما يستغله طيفون الآن فى دعايته التى يطلقها فى الناس . ثم تكمن المفارقة أيضا فى التعبير عن هذا النهب بالفعل «تعطون» ، وكأن ما كان يؤخذ من الناس حق للناهبين ، وهو ما يبدو «التنازل» عن نصفه الآن تفضلا من الحاكم وعلامة على عهد جديد حقا ! ولا ينسى طيفون فى دعايته أن يصف أخاه «بالملك الذاهل» وزوجته الوفية «بالساحرة الشؤم» حتى ليطردها الأهالى من كل مكان تحط فيه .

ومثل هذا الحاكم يكون بطبيعته كثير الشك ، حتى فى أعوانه ، لا وفاء له ، غادر ، مستغل . فهو يبث عيونه فى كل مكان ، يرصدون له كل كلمة وكل حركة ، حتى إذا رابته حركة غريبة ضرب وبقسوة . لقد رصد عيونه فى القرى حتى كشفوا أمر أوزيريس وعودته إلى وطنه وعمله فى وسط الفلاحين . وحين يتساءل مسطاط - فى براءة - عما يضير طيفون فى هذا ، يجيبه توت - الثورى الواعى - بأن أوزوريس يكتسب بهذا حب الشعب ،

وهو عمل سياسى بالدرجة الأولى ، يعده الحاكم تهديدا ، خصوصا إذا صدر عن صاحب حق فى الحكم . لهذا لا يمهل طيفون أخاه ، بل يفاجأه بضربة قاضية ؛ حيث يخطفه رجاله ويمزقونه شر ممزق .

وهو يستغل شيخ البلد فى الوصول إلى مآربه ، حتى إذا وصل إلى الحكم استغله ليكون لسان دعايته المسمومة ، ويده الباطشة بالشعب ، لكنه - مع هذا - يضن عليه ، أو لنقل إنه لا يُرْضى نهمه وجشعه الذى نماه هو نفسه فيه . لهذا لا نعجب أن يتحول ولاء شيخ البلد عن طيفون ويمنحه لإيزيس وابنها فى سبيل نصف مجوهراتها الموجودة بالقصر ، والتى يعرف هو أن طيفون ما يزال يحتفظ بها .

ولقد كان هذا التحول فى ولاء شيخ البلد من أكبر العوامل التى ساعدت حوريس على الوصول إلى هدفه فى النهاية بل إنه كان العامل الحاسم . فشيخ البلد هو الذى ينقذ حوريس من القتل ؛ فقد أقنع طيفون أن يلقى بحربته ، بحجة أن يستغلها طيفون فرصة ويكشف حوريس وأمه أمام الشعب الذى سيحكم عليهما بالموت ، وبهذا يتخلص منهما ويخلص له الحكم بلا منغصات .

وحين يتجمع الشعب ، وفى سبيل الدفاع عن عرش لا حقّ له فيه ، يطعن طيفون فى نسب حوريس وفى شرف زوجة أخيه الوفيه إيزيس ؛ فهو لا يتورع عن عمل شىء فى سبيل الاحتفاظ بالعرش الذى ناله بالغدر والخيانة ، ويكاد ينجح لولا أن يدركهما ملك ببلوس ويشهد أمام الشعب أن أوزوريس لم يَمُتْ حين ألقى فى النيل وأنه عاد إلى وطنه سالما .

وحين تخفق كل مؤمرات طيفون يستجيب بطبيعة الحال لهمسات شيخ البلد بالفرار ؛ لأن طيفون - وأمثاله - أحرص على الحياة من كل شىء آخر . فما دام حيا فإن الأمل فى العودة إلى مناوشة الصولجان يظل باقيا . ولا يقتله حوريس ؛ لأن أمه تنصحه «ألا يلوث يده النقية بدمه الدنس» ويكفيه أن الشعب عرف الحقيقه .

وقد شغل الحكيم فى هذه المسرحية بقضية الحكم ، كما ذكرت ، وتحول بالأسطورة كلها عن محاورها الأساسية ، وبالضرورة عن مدلولاتها الكونية ، إلى هيكلها المفرغ الذى حولها إلى «حكاية» . وكان يمكن الاستغناء عن هذه الأسطورة ويستبدل بها أى حكاية أخرى (والتراث الشعبى وألف ليلة بخاصة فيه من هذه الحكايات الكثير) تعينه على بلوغ هدفه .

وكان لهذه الخطة أثرها فى التحول بطيفون (أو ست) من تمثيل الشر الكونى فى صورته الشاملة (الجفاف ، القحط ، الصحراء ، الفوضى . . الخ) إلى صورة الحاكم المغتصب للعرش الذى يجلس عليه . وهو يمتاز بما يمتاز به هؤلاء من الدهاء الخبيث ، والتآمر ، والخيانة ، والاستغلال ، والقسوة ، والانتهازية ، والأنانية ، والشره ، والقحة ، والحرص على الحياة . ولكنهم يجدون دائما من يكون على شاكلتهم فيلدغون من حيث يأمنون ويخيب سعيهم . غير أن الحكيم احتفظ فى جانب واحد على الأقل لطيفون بدلالة عامة ؛ فحورس لم يقتله ، بحجة واهية هى « ألا يلوث يده الطاهرة بدمه الدنس» ! الأمر الذى يجعل المتلقى على ثقة من أن طيفون سيعود مرة أخرى دائما - وهو كذلك حقا - ليغتصب العرش من جديد ؛ فالحاكم الطاغية يتكرر ويتكرر فى كل الأزمنة وفى كل البلاد ، ولا سبيل إلى محوه نهائيا من الوجود ، خصوصا إذا كان الحكام الشرعيون من طراز أوزوريس الحكيم ، السلبى ، اللاهى ، أو من طراز حوريس الحكيم ، الذى إذا حارب سقطت حربته ، وإذا ظفر بقاتل أبيه ومغتصب عرشه تركه حتى لا يلوث يده بدمه الدنس !

بل إن الحكيم يبنى انتصار حوريس على أساليب طيفون نفسها ؛ فإذا كان أوزوريس قد أخفق فى الاحتفاظ بحقه فى الملك ، وهزمته أساليب طيفون المكيافلية ، فإن إيزيس قد استوعبت الدرس جيدا ؛ فأخذت تصطنع الأعوان بالوعود البراقة ، التى لابد لها إما أن توفى - هى وحوريس - بها فتصبح صورة ليست جديدة تماما من طيفون ، أو أن تحنث

بها ، وهو وجه آخر طيفونى النزعة . وعلاقتهما بشيخ البلد خير دليل على هذا . هل يعنى هذا أن الحكم لا يصل إليه - فى رأى الحكيم - إلا طيفون ومن على شاكلته ؟ هذه هى المشكلة ، التى تضع هذه النماذج المكيافيلية على رأس السلطة فى كل بلد ، وبخاصة أن الشعب عند الحكيم من السهل أن يخدع فى صورة الإقناع . إنها رؤية متشائمة تجعل العلماء والمفكرين فى حالة يأس كامل من صلاح هذا الكوكب المنكود .

ست فى مواجهة الحق المسلح بالقوة :

يعود على أحمد باكثير إلى الأسطورة نفسها فى مسرحيته «أوزوريس» عام ١٩٥٩ ، وكان الحكيم قد سبقه إليها عام ١٩٥٥ . ومسرحية باكثير تعتمد الأسطورة فى خطوطها العريضة ، لكنها تضيف تفصيلات إليها لتنقل الأسطورة من عالمها المفارق - إن صح التعبير - إلى عالم واقعى أرضى . والصراع بين خير أوزوريس وشر ست يتجسد منذ البداية الأولى فى المسرحية ؛ فتانت ، وصيفة إيزيس ، تترنم بأغنية فى المشهد الأول تعبر عن انتفاء الشقاء والحزن عن مملكة أوزوريس ، فيجيبها آمو : ما خلا شقيا واحد هو أشقى الأشقياء (ص ١٠) ؛ إنه الأمير ست الذى لا يتورع حتى عن استلاب زهور الياسمين التى يحبها أوزوريس من آمو وهو يجمعها لمولاه . ثم تخبر تانت آمو بأنها لم تنج من معابثة ست لها وفى قصر أوزوريس ، لولا أن تملصت من يده وفرت . ويتعجب آمو كيف يسمح أوزوريس لهذا الفاجر أن يدخل القصر . بل نجد إيزيس نفسها تقول :

إيزيس : (تتنهد) لو كان الأمر لى لاستأصلت هذا الشرير وعصابته فما أبقيت منهم على أحد (تجلس) .

نبتا : (متلطفة) أمرك يا مولاتى من أمر مولاى .

إيزيس : كلا يا نبتا . . لا أفعل ما لا يرضاه أوزوريس . . لكنى سأتعقب هذا الشرير حتى يضبط يوما فى جريمة مبينة لا فكاك له منها . . فيقصم ظهره عدل أوزوريس كما قصم ظهور كثير من رجاله .

نبتـــــا : من العسير يا مولاى ضبط هذا الحوّل القلّب فى جريرة مبينة .
إيزيس : أجل . . إن سعة حيلته وخوف الناس منـه يقيانـه من ذلك .
ولكن سيجىء يومه يا نبتا . . سيجىء يومه . . . . (ص ١٤)

ومن خـلال هذا الحـوار نتعرف أطـراف الصـراع الـدائـر فى مملكـة أوزوريس وأهم صفات هذه الأطـراف . فست - أخو أوزوريس - أمـير شرير ، يستخدم سلطانه والمحيطين به فى خرق القانون وارتكاب ما ينافى الخلق القويم ، والجميع يعرفون عنه هذا ويذوقون منه ، لكن أكثر الناس يخافون حتى مجرد الشكوى فى حقه . وأوزوريس حاكم سلبى إلى حد كبير يلتزم حرفية القانون ، ويبحث عن «جريرة مبينة» فى حق الناس وإلا فإنه يظل سلبيا بقانونه ، وهو ما يجعل العـالمين بمـا يحدث يتعجبـون من هذا الموقف . وهو ما يختلف عن موقف إيزيس ، التى تتمسك بالقانون حقا ولا تخالف زوجها ، لكن إيجابية مقاومتها تتجلى فى «تعقب» هذا الشرير حتى يضبط فى «جريمة مبينة» .

ونرى صورا من اعتداءات رجال ست فى أشخاص ثلاثة ، عثر عليهم الجنود بمشقة وجهد وكانوا يتنصلون مما وقع بهم وكأنهم هم الجناة . فامرأة خطف أحد رجال ست ابنتها وأرسلها بعد أن سلبها شرفها ، ورجل سرقوا ماشيته ، وآخر فقأوا له عينه . وترسلهم إيزيس إلى المحكمة ليأخذ العدل مجراه .

فى المشهد الثانى من الفصل الأول نجد ست يحاول الحصول على سلطة شرعية يخفى تحت ستارها ما يرتكبه رجاله ، ويسأل أوزوريس أن يجعله نائبا له أثناء غيابه ، الذى يطول أحيانا . ويرفض أوزوريس هذا الطلب من ست لأنه يخشى على شعبه تلك القوة التى يباهى بها ست دائـما ، ولا يصدق وعود ست ولا قسمه . ولكن ست لا ييأس ، ويؤكد لأوزوريس أنه سيكـون عند حسن ظنـه به ، وسيعمـل بسيرتـه فى النـاس : «حنـانيـك يا أخى . . أعطنى الفرصة لعمل الخير . . لا توصد أبواب الخير فى وجهى (يتصنع الرقة والتأثر) إنى قد سأمت هذه الحياة الممقوتة التى لا ترضاها لى

وأريد أن أكون جديرا بشرف القرابة التى تجمعنى بك ! » (ص ٢٥) .

وهنا نجد سمة أخرى من سمات «ست» الشريرة ؛ أنه يستطيع أن يتنصل من ماضيه كله فى لحظة واحدة فى سبيل الحصول على ما يريد ، لا لينقطع عن ماضيه بل ليصله بأقسى ما تمكنه السلطة من ذلك ، وحينئذ لا يستبعد أن يخلع أوزوريس من السلطة ليغتصبها لنفسه . إنه كذاب يحنث فى يمينه ولا يفى بوعوده،، ويدعى ما ليس فيه ، ويتمسكن - كما نقول - حتى يتمكن ، وساعتها لن يرحم أحدا ، ولو كان أوزوريس نفسه ، كما سنرى .

يكاد أوزوريس أن يرقّ لأخيه ، ويفتح له أبواب الخير ! لولا أن إيزيس تطلب لأوزوريس مهلة ليفكر فيها فى الأمر ، وحتى يثبت ست أنه صلح حقا . ولا تأبه إيزيس باعترضات ست ، بل تقدم دليلا عمليا على كذبه باستدعاء الوزير تحوت وكبير القضاة ، الذى يخبر أوزوريس أن رجالا ينتسبون إلى ست هددوا القضاة بالقتل إن هم حكموا على المجرمين . وبطبيعة الحال يتنصل ست من مسئوليته عن هؤلاء المجرمين وجرائمهم : «أما هؤلاء القضاة فهم بين أمرين . . إما أنهم جبنوا عن الحكم بالحق ، وإما أنهم ارتشوا ، وفى كلا الحالين ليسوا جدراء أن يكونوا قضاة الملك العادل أوزوريس العظيم» (ص ٢٨) .

فست لا يترك مثل هذه الفرصه تمر دون أن يحاول الاستفادة منها بالتخلص من بعض العقبات فى طريقه ، من مثل هؤلاء القضاة . إن عزلهم سيجعل منهم أمثولة للقضاة الآخرين الذين يقفون - مستقبلا - فى وجه رجاله . هذا فضلا عن تضحيته برجاله دون أى محاولة للدفاع عنهم ؛ ففى سبيل مايريد تسهل التضحية بالصنائع ؛ فغيرهم كثير. غيرأن الرياح لا تسير بما يهوى ؛ لأن خوف القضاة جاء - كما يخبر كبير القضاة أوزوريس - من إشاعة نيابة القصر الأحمر - قصر ست - عن القصر الأخضر - قصر أوزوريس - مدة غياب أوزوريس فى بوصير . وهكذا يقضى نهائيا على أمل

ست فى بلوغ مآربه عن هذا الطريق ، فيعود إلى اصطناع السياسة الرقيقة :

ست : (يتجلد) سامحكما الله . . لقد أوصدتما اليوم باب الخير فى وجهى ، ولكنى لن أيأس أبدا . وسأظل أقرعه حتى يرضى أحدكما عنى فيفتحه لى . (ص ٢٩) .

فيأس ست من هذا الطريق لا يعنى يأسه من «طَرْق أبواب الخير !» بل هو يشير إلى أن خططه لا تنفد ، وهى خطط لا تعنى بأوزوريس وحده ، بل بإيزيس معه ، «حتى يرضى أحدكما» .

ويخبر ست الزوجين بأن نفتيس - زوجته وأختهما - قادمة لتبيت عندهما فى القصر . فتكشف إيزيس عن ليالى ست الحمراء التى تضطر فيها نفتيس إلى المبيت عندهما . ثم يكشف ست - وحده - عن رغبته فى إيزيس ، لا لجمالها ولكن ليقترن ذكاؤها بذكائه وخبثه وليزيلها عن طريقه ، بوصفها أقوى العقبات . ويكشف عن مزيد من سوء خلقه بالتعرض للوصيفة نبتا ، ثم حين تكاد نفتيس أن تفاجأه- يضرب عصفورين بحجر واحد ؛ فهو يسب الوصيفه وسيدتها معا ، ويحاول إقناع زوجته بأن إيزيس تراوده عن نفسه ، لأنها تحبه لاتفاق مشاربهما ، ولأن زوجها يطول ابتعاده عنها ، ثم إنه يخشى على نفسه من إلحاحها إن هو قتل أوزوريس - كما تدفعه إيزيس - أن يكون لها ولجمالها الفتان ، ليجلسا على العرش سويا ، وأنه ليس أمام نفتيس - إذا أرادت الاحتفاظ بزوجها - إلا أن تقتل الزوجين معا وهى تبيت عندهما الليلة . ونفتيس تبدأ بعدم التصديق ثم تستفظع أن تقتلهما أو تقتل أوزوريس الطيب الذى لا ذنب له على الأقل ، لكنها تنتهى مقتنعة بضرورة قتلهما ، بتأثير جدل زوجها الذى لا يبارى ، وحججه التى لا تُردّ ، وأكاذيبه التى لا تنتهى .

فى المشهد الثالث نجد إيزيس ممسكة خنجر نفتيس التى كادت تقتل أخاها به ، وتؤنبها على محاولة ارتكاب هذا الجرم ؛ فتكشف لها نفتيس عن

حيـل ست ، وتكشف لها عن مؤامـرته لقتـل أوزوريس عند خـروجه فى الليل . ويستيقظ أوزوريس ليخبرهما أن ربه شرح صدره للخروج الآن ، فتخبره إيزيس بما أخبرتها به نفتيس فيقول لها : « لعل ربى أراد أن يقينى السوء فشرح صدرى للخروج قبل الموعد لأفوتهم فلا تصل أيديهم إلىّ . . » (ص ٤٥) .

يكرس الكاتب الفصل الثالث لحادثة إدخال أوزوريس إلى التابـوت وإلقائه فى النيـل واستيلاء ست عـلى الحكم ، وهى الحادثـة المعروفـة فى الأسطورة مسوقة فى إطار مباراة للمصارعة تنتهى بانتصار أوزوريس على ست نفسه ـ ولا يخفى أن ست حقد على أوزوريس قوته وانتصاره عليه ، لكنـه ــ كعادتـه ــ يحاول التخفيف عن نفســه فيدعـو النـاس للهتـاف لأخيه .

وإذ يتنازل أوزوريس عن الجائزة لآخر الفـائزين يعـرض عليه ست جائزة أخرى « تصونها فى حياتك وتصونك بعد مماتك . . » (ص٦٥) وهى تابوت من الذهب الخالص ، وتتم المؤامرة فى الظلام أيضا .

وفى المشهد الرابع نتابع رحلة إيزيس خلف التـابوت حتى تصـل إلى جبيل وتدخل قصر حاكمها لتطبب ابنه ، وتتعرف موضع التابوت وتحكى له حكايتها ، فيهبها التابوت ومَرْكبا تصل بها إلى مصر . وفى مصر تحيى إيزيس زوجها بطقوسها ودعواتها ، ولكن ست لا يلبث أن يأتى بـرجالـه ليقبضوا على أوزوريس ، متوعدا أن يمزقوه إربا ، وأن يلقوا بكل شلو فى ناحية من البلاد .

فى الفصل الرابع نجد إيزيس وحولها وفد قد أتاها يؤيد ابنها حوريس ، الذى تحاول إيزيس ــ بمعاونة حاموس قائد القواد ــ أن تحول تعاليم أبيه أوزوريس فى نفسه إلى قيم إيجابية تحرسها القوة وترعاها . بعد أن لجأوا إلى محكمة عين شمس فطعن ست فى أبوة أوزوريس لحوريس .

ويذهب حوريس إلى المحكمة مرة أخرى ، لكن مسلحاً بـالقوة هـذه المرة . ويحاول ست أن يتواطأ مع المحكمة على اقتسام المملكة مع حوريس

بعد أن رأى من قوته مالم يكن متوقعا ، لكن حوريس يرفض هذا التقسيم . وبرغم ما رأى ست من قوة حوريس يعرض عليه الحرب ، فيوافق حوريس على المبارزة ويكون الحكم للفائز . وبرغم إشفاق نفتيس على ابن أختها ، يتقدم حوريس لملاقاة ست وينتصر عليه لكنه لا يقتله ، برغم حثّ أمه والناس له أن يفعل . وأخيرا تحكم له المحكمة بأحقيته فى حكم أبيه . ويحكم هو على ست ورجاله بالنفى إلى الصحراء لا يبرحونها ما عاشوا .

وهكذا نجد ست طوال المسرحية يعرف ما يريد — الحكم والانفراد بالسلطة — ويتمسك بتحقيقه إلى اللحظة الأخيرة ، وبكل الوسائل المتاحة . فهو يبدأ بطرق أبواب الشرعية بمحاولة إقناع أوزوريس أن ينيبه عنه فترة غيابه ، فلما تخفق هذه الخطة نجده وقد خطط لأكثر من بديل كانت موضوعة مسبقا تحسبا لرفض أوزوريس ؛ فهو يستثير زوجته نفتيس لقتل إيزيس وأوزوريس معا ، فلما تخفق تطلع نفتيس إيزيس على سر رصد ست لرجاله لقتل أوزوريس ، لولا أنه يخرج مبكرا عن موعده فيفوتهم . . وهكذا حتى يهتدى إلى طريق ادعاء الاستقامة والصلاح ، وإلى فكرة التابوت .

وهو ذكى ، ذلك الذكاء الخبيث الذى يسم كل شرير ، وواسع الحيلة ، يخطط فى هدوء وينفذ فى برود ، ولا يرده الإخفاق مرة أو مرتين أو ثلاثا عن السير فى الطريق الذى يتقدم فيه ولا عن الهدف الذى يسعى إليه . وهو يزيح بلا رحمة أية عقبة تقف فى طريقه ، ولو كانت هذه العقبة أخاه ، الذى قتله مرتين دون أن يطرف جفنه رحمة أو شفقة أو حتى شعورا بالجميل للرجل الذى كان يستطيع ، وهو حاكم ، أن يظفر به فى أى لحظة ، أو كانت أخته وشرفها الذى يتهمه أمام المحكمة ليظفر بحكمها . وهو أيضا نذل ، يتخلى عن أصحابه ورجاله إذا كانوا عقبة فى طريقه ، ومع هذا فهو يجعلهم فى واجهته الشريرة فى حين يخطط هو لهم حتى لا يأخذ أحد عليه شيئا ، ثم يتحلى عمن يقع منهم . وهو مداهن إذا اقتضى الأمر ، متلون ، كذاب ، مدع ، ذوى المنطق والحجة ، وواسع الخيال فى أكاذيبه ، مدل بقوته التى

تتحول إلى جبروت يصب عذابه ونقمته على الناس من أبسط فرد يخطف ماشيته أو يقتل ابنه ، إلى قضاة الدولة . حاقد ، يؤلمه الخير في يد أخيه ، ولو كان زهرة ياسيمن ، أو كان قوة جسمانية لا يستخدمها أخوه إلا في خير . إن ست في المسرحية ــ كما هو في الأسطورة ــ نموذج متكامل للشخصية الشريرة في الإطار المكيافيلي ، الذي تحدثنا عنه ، التي تسعى إلى هدفها بكل ما تستطيع من طاقة وإمكانات ، ولا يقف في سبيلها عائق ، ماديا كان أو معنويا .

والمسرحية تضع هذه الشخصية في صراع مع شخصية تمثل الخير المطلق هي شخصية أوزوريس ، ثم مع شخصية تمثل الحق المسلح بالقوة هي شخصية حوريس . وكان طبيعيا أن ينتصر شر ست على خير أوزوريس ؛ لأن شر ست كان مسلحا بالقوة والخسة معا ، فكان يستطيع أن يتلون ويداهن ويخون ، فإذا تمكن لم يعف ولم يرحم .

لكن حوريس استطاع أن يحمي حقه بقوته التي فاقت قوة ست . وحين يستند الحكم إلى شريعة القوة وحدها لابد أن يأتي اليوم الذي ينهار فيه ؛ لأن الضعيف يمكن أن يصبح قويا ويفوق بقوته قوة الغاصب ، وحينئذ يكون الحكم للشرعية وحدها ، مادامت تحميها القوة الخيرة .

ولم يقض حوريس على ست في النهاية ، وإن كان قد انتصر ، ونفاه ورجاله إلى الصحراء . إن باكثير ــ فيما يبدو ــ وجد أن الصراع لم يزل موجودا وسيظل ؛ فلا شك أن كثيرا من القضايا التي تلقى بظلها على المسرحية كانت ماتزال أثناء الكتابة في مرحلة الصراع ولم تكن قد حسمت تماما ، بل إن بعضها لم يكن يلوح في الأفق حينئذ أنه سيحسم من قريب . ففي ذلك الوقت لم تكن قضية الاستعمار في المنطقة العربية قد حسمت تماما ، وإن كان يبدو أن الاستعمار بدأ في الانحسار شيئا ما ، كما كانت القضية المثارة دائما في مواجهة الاستعمار ــ وإسرائيل من بعده ــ هي قضية اللجوء إلى « المحكمة » ، التي قد تأخذ في عصرنا شكل عصبة الأمم ــ المنقرضة ــ أو الأمم المتحدة أو محكمة العدل الدولية أو

المفاوضات ، المباشرة أو غير المباشرة . والمسرحية تؤكد على أن اللجوء إلى مثل هذه الوسائل لا يكون إلا بعد التسلح بالقوة الكافية لردع المعتدى ، فإذا تحققت القوة أمكن الوقوف ندا لند في ساحة القضاء ، أما قبل ذلك فعبث لا طائل تحته .

حينئذ لا يقف الحق أمام الباطل ليقاسمه غنيمته أو يتنازل له عن شيء . فإيزيس تقول ، من منطلق الثقة بحق ابنها وقوته معا : لا صلح الدهر بين غاصب ومغصوب منه (ص ١٢٣) . ثم تقول لأختها نفتيس حين يعرض تقسيم الوادى بين حوريس وست : كلا يا أختاه . . لا ينبغى أن يكون جزاء قاتل أوزوريس وغاصب عرشه أن يعطى نصف مملكته (١٢٤) . وهى إذ ترفض التقسيم أساسا للصلح تضع أسس الخيار بين الخصمين ، الحق والباطل : هيهات . . لا يكون حكم الوادى إلا لصاحب الحق فيه إن كان للحق اعتبار ، أو لأيهما أقوى إذا كان الاعتبار للقوة (ص ١٢٥) .

القضية هنا أشبه بقضية المرأتين المتنازعتين على بنوة طفل ، والتى حكم فيها القاضى الماكر بقسمة الطفل إلى قسمين تأخذ كل امرأة منهما نصفا ، ويعرف الحق لمن تنكر القسمة ، ويعرف الباطل فيمن تقبلها[1] . إن صاحب الحق لا يقبل أن يقتسم حقه مع أحد ، بل إنه ليؤثر أن ينتقل حقه كاملا إلى غيره حتى يتمكن يوم يقوى من استرداده كاملا ؛ **لأن خطر قسمة الحق والرضا بها أفدح من خطر فقدانه إلى حين** :

حوريس : يا معشر القضاة . . لقد وحّد هذا النهر المقدس بين شمال الوادى وجنوبه فلن يقدر على فصلهما أحد . . قسما برب الأرباب الذى قضى بتوحيد وادى النيل لأن يفصل رأسى من جسدى أحب إلى من أن يفصل جنوبه عن شماله .

---

(١) كانت هذه الحكاية الصينية أساسا لمسرحية برتولد بريخت «دائرة الطباشير القوقازية» التى ترجمها د. عبد الرحمن بدوى فى روائع المسرح العالمى - ٣٠ - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة . . د . ت .

رئيس القضاة : أفيعنى الأمير حوريس بهذا أنه يؤثر بقاء الوادى كله فى يد عمه الملك ؟

حوريس : نعم . . هذا شر أهون من شر تقسيمه وتمزيقه . (ص ١٢٥)

ألا تذكرنا كلمات حوريس بقضية فصل السودان عن مصر ، وبقضية فلسطين ؟ لقد رفض حوريس هذا اللون من تقسيم الحقوق ، ورفض ست التنازل عن الحق لصاحبه ، ولا يبقى خيار غير القوة للفصل بين الطرفين ، وهى المواجهة المتوقعة دائما بين كل صاحب حق ومغتصب حقه . وفى أى لحظة يغفل فيها صاحب الحق عن حقه أو يهمل فى حمايته يختطف منه هذا الحق ، والقوة وحدها كفيلة باسترداده وحمايته . إن قوة الحق هى التى تمكنه من الاعتراف بشرعيته ؛ أما إذا ضعف فلا بد أن تسلب منه هذه الشرعية حتى يسترد قوته من جديد ، وهو درس يمكننا أن نرى صدقه فى كل يوم إذا نظرنا فقط تحت أقدامنا !

لعله اتضح ــ من خلال عرض شخصية ست فى هذين العملي ــ أن أهم ما فعله الحكيم وباكثير كان نقل الصراع بين ست وأوزوريس ثم ست وحوريس من مجاله الكونى فى الأسطورة ، إلى مجال آخر اجتماعى ــ سياسى على المسرح . فمدار الصراع فى المسرحيتين ــ كما عرضنا لها ــ هو قضية نظام الحكم السياسى الذى يصحبه بالضرورة نظام اجتماعى شامل .

ولقد رأينا كيف استخدم الحكيم وباكثير النموذج فى الإطار العام المعروف به فى الأسطورة ؛ فجعلا من ست شخصية الحاكم الشرير ، الذى يتخلص من أخيه الحاكم الطيب ، حتى يأتى حوريس ويتخلص من ست ونظام حكمه الظالم ، ويقر ــ من جديد ــ العدل ، المبنى على القوة فى هذه المرة .

وعلى أية حال ، فإن نقل مجال الصراع من محيطه الفلكى أو الطبيعى أو غير ذلك كما ذكر فى تفسير الأسطورة ، إلى مجال سياسى اجتماعى هو الذى

أتاح للنموذج أن يتحول إلى نموذج ماكيافيلى كامل . فبالرغم من وجود هذه السمات فى النموذج الأسطورى الأصلى ، فإن هذه السمات قد أتيح لها البروز والتعمق والتحديد ، فى وقت معا .

وقد يبدو ست فى الأسطورة ـــ من بعض الوجوه ـــ أشبه فى صراعه مع كل من أوزيريس وحوريس بالشيطان الواقف بين الله ـــ تعالى ـــ والإنسان ، ولكن السمات الحاكمة فى كل شخصية من الشخصيتين ـــ حيث التحدى والرهان فى علاقة الشيطان بالمولى عز وجل والعداء الصريح فى علاقته بالإنسان ، والخديعة فى علاقة ست بأوزيريس والظلم والخديعة فى علاقته بالشعب ، والتحدى السافر والكذب البين فى علاقته بكل من إيزيس وحوريس ـــ وندية الأطراف المتنازعة فى الأسطورة ـــ كل هذا يحول دون تحول ست إلى الطبيعة الشيطانية ، ويقربه من النموذج المكيافيلى للشخصية الشريرة .

ب ــ الشخصية اليهودية

بين الكتب المقدسة والأسطورة والأدب :

لتعرف ملامح « الشخصية » اليهودية لابد من تعرف الخطوط الأساسية لكتبهم المقدسة ــ وهى كثيرة[1] ــ ثم تاريخهم ، وما كتبه الآخرون عنهم من أعمال فكرية أو أدبية ، أو ــ بكلمة ــ أن نتعرف رؤ يتهم لأنفسهم ورؤ ية الآخرين ــ أو « الأغيار » كما يسمونهم ــ لهم . لأن هذا كله أثّر ــ بشكل أو بآخر ــ فى رؤ ية كتابنا المسرحيين لهذه الشخصية ، وللصراع العربى الإسرائيلى كله .

وأول عناصر هذه الرؤ ية هو نظر اليهود إلى أنفسهم بوصفهم « شعبا مختارا » اصطفاه الله ــ تعالى ــ من بين شعوب الأرض ليحمل رسالته مفضلا إياه على جميع هذه الشعوب ؛ ففى سفر التثنية(١٤ : ٢) نقرأ : « لأنك شعب مقدس للرب إلهك وقد اختارك الرب لكى تكون له شعبا خاصا فوق جميع الشعوب الذين على وجه الأرض » . وينبنى على ذلك ــ بطبيعة الحال ــ النظر إلى الشعوب الأخرى على أنها شعوب وضيعة [2] ، لا تستحق إلا الاحتقار . وتفرق الشريعة اليهودية بين اليهودى وغير اليهودى فى تشريعاتها ؛ فاليهودى لا يستعبد أخاه اليهودى ، ولكن يستعبد من الشعوب الأخرى (لاويين : ٢٥ : ٣٩ ــ ٤٦) ،

---

(١) تتكون الكتب الدينية عند اليهود من قسمين : الكتب الأساسية ، وكتب الشريعة الشفوية ، وتشمل الأولى التوراة ، أو العهد القديم – فى اصطلاح المسيحيين – فى حين يشمل القسم الثانى التلمود والمشناه والجماراه وكتبا أخرى .

انظر د. عبد الوهاب المسيرى : **موسوعة المصطلحات والمفاهيم الصهيونية** فى مواضع متفرقة .

ود. نايف خرما : **مقدمة تاجر البندقية** ترجمة د. مختار الوكيل ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص ٣٣

(٢) د. نايف خرما ، السابق ، ص ٤٠ .

واليهودى لا يقرض يهوديا بربا ، فى حين يحل له أن يفعل ذلك مع الآخرين « للأجنبى تقرض بربا ولكن لأخيك لا تقرض بربا لكى يباركك الرب إلهك . . » (تثنيه ٢٣ : ٢٠) وهكذا .

من هذه الرؤية المزدوجة ـ للنفس والغير ـ تشكل عند اليهود مفهوم « الأغيار » ، وهم كل من عدااليهود من الشعوب أو الديانات . وهو المفهوم الذى ظل الحاخامات يعمقونه حتى « أصبح يتضمن حتى مجرد تناول الطعام مع الأغيار بل أصبح ينطبق أيضا على الطعام الذى قام « جوى » أو غريب بطهوه حتى لو قام بتطبيق قوانين الطعام اليهودية [١]

وتكون النتيجة ـ بطبيعة الحال ـ مزيجا من الانعزال عن المجتمع الذى يعيشون فيه ، والعدوانية الشديدة تجاه الآخرين . فالشعور بالامتياز ـ أو حتى بالاختلاف ـ مع التوسع فى تحريم الاختلاط بالآخرين ، ثم تحريم تناول الطعام معهم والزواج منهم والصلاة الجماعية اليهودية . . إلى آخره ، هذا كله دفع باليهود إلى العزلة ، الاجتماعية والنفسية ، ثم المكانية بعد ذلك حين نشأ الجيتو أو المعزل أو حارة اليهود بداية من القرن السادس عشر [٢] .

وزاد من وقع هذه العزلة على الآخرين استغراق اليهود فى أعمال التجارة والربا حتى عرفوا بها . والربا ـ أيا كان الدافع إليه من الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية فى المجتمعات التى عاش فيها اليهود [٣] ـ حلال لليهود بنص التوارة ، حرام على المسلمين والمسيحيين بنص كتبهم الدينية أيضا ، وهو يخلق حالة عداء بين الدائن والمدين لا جدال على وجودها وازدياد حدتها ، بخاصة إذا زاد عدد المدينين يومابعد يوم حتى تصل الحالة

---

(١) د. عبد الوهاب المسيرى ، السابق ، ص ٧٨ .

(٢) انظر : موسوعة المصطلحات والمفاهيم الصهيونية : مادة جيتو.وللصلة بين الجيتو وجيتو اليهود الحديث - المتسع - إسرائيل ، انظر : د. عبد الوهاب المسيرى ، **الاستراتيجية الصهيونية** ، القسم الأول ص ٢٥٢ - ٢٦١ .

(٣) السابق مادة : الربا .

إلى حالة غضب عام ، كما حدث فى كثير من بلدان أوربا الشرقية وروسيا ، الأمر الذى ساعد على نشأة الصهيونية الحديثة ــ السياسية واستفحال أمرها ومؤامراتها ــ بمساعدة قوى الاستعمار ــ التى انتهت باغتصاب فلسطين العربية .

فى مثل هذه الأجواء المعادية ، التى غذاها الدين بعنصر من أقوى عناصر العداء ــ إذ يعد المسيحيون اليهود مسئولين عن صلب السيد المسيح ، وهم يعترفون بالديانة اليهودية فى حين لا يعترف اليهود بدين غير دينهم ــ يلجأ اليهودى إلى التحايل والخداع لكى يعيش حياته داخل الإطار الذى ارتضاه ــ أو بالأصح ، الذى ارتضته له ثقافته ووضعه الاجتماعى والاقتصادى ــ حيث جعل من المال مركزا لحياته ، يعمل دائما على جمعه ، وبكل الوسائل الممكنة وغير الممكنة ، ويحتفظ به سائلا يمكنه ــ فى أى وقت يخشى فيه مغبة العداء المتبادل مع الآخرين ــ أن يحمله ويهرب . ولهذا تحول المال فى حياة اليهودى إلى القوة ــ حيث لا قوة لهم ــ والوضع الاجتماعى ــ حيث لا ينتمون إلى طبقة خاصة فى المجتمع ، وقد يشعرون بأنهم لا ينتمون إلى هذا الوطن بالكلية ــ بل أصبح هو الحياة نفسها ؛ فجعل همه الأكبر جمعه وتكديسه . وطبيعى ــ والوضع هكذا ــ أن يتحول حبه للمال إلى عبودية لهذا المال ، يحرص عليه ، ويبخل به ، ويدافع عنه حتى الموت ، لأنه يساوى عنده ــ كما أشرت ــ كل شىء حتى الحياة .

ولقد شددت الكتب الدينية ــ المسيحية والإسلامية ــ النكير عليهم ، لأنهم خانوا أمانة الرسالة التى حملوها ، ولأنهم قتلوا أنبياءهم ، واتخذوا من الشريعة الموسوية مجرد مسوغ يسوغون به ممارساتهم الشاذة فى المجتمعات التى يعيشون فيها . فقد وصفهم العهد الجديد بأنهم « أولاد الأفاعى » (متى ٣ : ٧) . وخاطبهم المسيح ــ عليه السلام ــ قائلا « يا أولاد الأفاعى كيف تقدرون أن تتكلموا بالصالحات وأنتم أشرار »(متى ١٢ : ٣٤) أو يقول لهم « جيل شرير وفاسق يطلب آية . . » (متى ١٢ : ٣٩) وغير ذلك .

أما القرآن الكريم فيصفهم بالعناد والمكابرة والكفر ، حتى قتلوا أنبياءهم بغير حق فى قول الله تعالى : « إن الذين يكفرون بآيات الله ويقتلون النبيين بغير الحق »(آل عمران : ٢١) وقوله تعالى : « ذلك بأنهم كانوا يكفرون بآيات الله ويقتلون النبيين بغير الحق »(البقرة : ٦١) و « قل فلِمَ تقتلون أنبياء الله من قبل إن كنتم مؤمنين »(الإسراء : ٩١) . ويصف خَوَرهم وجبنهم وتقاعسهم عن نصرة أنبيائهم « قالوا ياموسى إنا لن ندخلها أبدا ماداموا فيها ، فاذهب أنت وربك فقاتلا إنا ههنا قاعدون » (المائدة : ٢٤) . ويصف أيضا صراعهم العقائدى مع المسيحيين — « وقالت اليهود ليست النصارى على شىء وقالت النصارى ليست اليهود على شىء وهم يتلون الكتاب » (البقرة ١١٣) ثم ادعاءاتهما معا التى تفسد العقيدتين : « وقالت اليهود عزير ابن الله وقالت النصارى المسيح ابن الله » (التوبة : ٣٠) ، ثم ادعاؤهما الأفضلية على المسلمين« وقالت اليهود والنصارى نحن أبناء الله وأحباؤه »(المائدة ١٨) . ويخص القرآن الكريم اليهود بادعاء أن الله — تعالى — مغلول اليد« وقالت اليهود يد الله مغلولة غُلت أيديهم ولعنوا بما قالوا »(المائدة ٦٤) . ولهذا يصفهم القرآن بأنهم — أيضا — أشد الناس عداوة للمؤمنين « ولتَجِدَنّ أشد الناس عداوة للذين آمنوا اليهود والذين أشركوا . . » (المائدة ٨٢) . وموقفهم من الإسلام ونبيه طويل ، ليس هنا مجال ذكره ، لكنه كان موقفا يمتلىء بالجحود والخداع والأحقاد ، لا على الإسلام والمسلمين فحسب ، بل على العرب جميعا ، الذين احتضنوهم وآووهم من قبل . وبالرغم من طردهم من الجزيرة العربية كلها ، فاليهود أنفسهم يعترفون بأن العهد الإسلامى كان من عصورهم الزاهرة فى التاريخ ؛ حيث تمتعوا فى ظل الحضارة الإسلامية بالأمن والسلام اللذين أتاحا لهم التبريز فى مجالات كثيرة ، علميةوأدبية وفكرية ، بلغت بالبعض منهم إلى تسنم كرسى الوزارة لخلفاء مسلمين فى المشرق والمغرب معا .

هذا فى الوقت الذى لم تكن أوربا تعرف فيه من اليهودى إلا المرابى المخادع ، المنعزل ، المتغطرس ،فى إطار العداء الدينى المستحكم بين

اليهود والمسيحيين ، والعداء المستحكم أيضا بين الدائن اليهودى والمدين المسيحى . وشارك فى تشكيل هذه الرؤ ية ــ إلى جانب العوامل السابقة ، من التعالى والانعزال والاستغلال الربوى والعداء الدينى ــ بعض الرتوش الأخرى التى تساعد على تلطيخ الصورة إلى أبعد حد ، وأهمها ــ عند المسيحيين والمسلمين معاــ ماسمى بتهمة الدم [1] ؛ حيث يُدّعى أن اليهود يقتلون من أعدائهم ويستعملون دماء ضحاياهم فى طقوسهم الدينية وأعيادهم وخصوصا عيد الفصح ، الذى يقال إن خبزه المقدس يعجن بدماء الضحايا . وتمتد جذور تهمة الدم إلى عصر الإغريق والرومان ، أى إلى ما قبل العصور المسيحية . . ولكنها لم تأخذ بعدها الجاد إلا فى العصور الوسطى ، وأدت إلى محاكمات ومذابح لليهود على مر العصور . . ويبدو أن تهمة الدم التصقت باليهود نظراً لتكرار مناظر الدم والقتل فى العهد القديم ، كما أن طقوس اليهود الدينية كانت تبدو للإغريق والرومان والمسيحيين غريبة ومعقدة ، وغير مفهومة ، وبخاصة طقوس عيد الفصح نفسه . وهى تهمة لايهمنا إثباتها أو إنكارها ، قدر اهتمامنا بالأثر الذى تتركه فى نفوس الناس ورؤ يتهم للشخصية اليهودية ، بوصفها شخصية دموية تحب الدماء وتميل إلى إسالتها ، يدفعها إلى ذلك ماتفيض به التوراة من مناظر القتل والحث عليه . فالتوراة تحث اليهود إذا نزلوا بأرض ألا يبقوا فيها أحدا ، فليقتلوا ويذبحوا ، ولا يفرقوا بين رجل مقاتل وطفل أوشيخ أوامرأة لا قدرة لهم على قتال أو مقاومة .

وهناك أيضا عدم التورع عن استخدام الجنس للإيقاع بالأغياروخداعهم لتجريدهم من أموالهم أو ممتلكاتهم . ولقد جاءت هذه الفكرة مما تدعيه التوراة عن إبراهيم ــ عليه السلام ــ أنه حين دخل إلى مصر « قال لسارى امرأته إنى قد علمت أنك امرأة حسنة المنظر . فُيكون إذا رآك المصريون أنهم يقولون هذه امرأته ، فيقتلوننى ويستبقونك . قولى إنك أختى ، ليكون لى خير بسببك وتحيا نفسى من أجلك »(تكوين ١٢ :

---

(١) انظر : د. عبد الوهاب المسيرى ، موسوعة المصطلحات ، مادة : تهمة الدم .

١١ ــ١٣) فأخذت ساراى إلى بيت فرعون« فصنع إلى أبرام خيرا بسببها » . وحدث الشيء نفسه حين انتقل إبراهيم للسكن بين قادش وشور ، فأخذ أبيمالك ملك جرار سارة ، لولا أن أتاه الله فى المنام ونبهه إلى أن المرأة « متزوجة ببعل » (تكوين ٢٠ : ١ ــ ٥).وتقف صورة أستير ، الفتاة اليهودية التى أنقذت اليهود من يدى قارون بسبب حب الملك لها ، إلى جانب الصور السابقة فتعطى هذا التصور عن اليهودى الذى لا يتورع عن استخدام أهل بيته ، زوجته أو ابنته أو أخته ، طعما لاصطياد الأغيار وتجريدهم مما معهم ، أو يحقق عن طريقهن أغراضه .

ولكن ما يشكل بؤرة الصورة الأساسية للشخصية اليهودية فى الذهن المسيحى الغربى هى ولا شك أسطورة اليهودى التائه ، التى شاعت ، ولوقت طويل ، فى العالم الأوربى المسيحى ، فأخذ يضيف إليها ويضيف حتى أصبحت جزءا أساسيا من التصور المسيحى للشخصية اليهودية .

اليهودى التائه ــ الحكاية الأسطورية :

أسطورة اليهودى التائه The Wandering Jew مسيحية ، تحكى عن إسكاف يهودى طلب منه المسيح ــ وهو فى طريقه إلى صليبه ــ جرعة ماء يشرب ، فرفض وأهانه ، فحلت عليه لعنة المسيح بأن يبقى إلى أن يعود المسيح إلى الأرض . ويأخذ مكان هذا الإسكاف اليهودى أهازويرس Ahasuerus أو الضابط اليونانى كارتافيلوس Cartaphilus ، الذى حث المسيح أن يسرع وهو فى طريقه إلى الصليب ، فرد عليه المسيح « أنا ذاهب ، أما أنت فتبقى حتى أعود »[1] . ويظن أن هذه الشخصية الأسطورية تنحدر من شخصية الخادم الذى لطم المسيح ــ عليه السلام ــ بسبب الطريقة التى يخاطب بها رئيس الكهنة (يوحنا ١٨ : ٢١ ــ ٢٢) ، كما تشير أسماء يوحنا وكارتافيلوس (المحبوب) إلى كلمات المسيح إلى يوحنا بأنه لو شاء (أى المسيح نفسه) لجعله يحيا إلى أن يجيء

(١) انظر المادة المذكورة فى Encyclopaedia Britanica ود. عبد الوهاب المسيرى ، السابق ، مادة : اليهودى التائه .

(يوحنا ٢١ : ٢٢) ، أو أن هذه الشخصية هى أحد الذين تنبأ المسيح ببقائهم إلى وقت عودته (فيما ذكر متى ١٦ : ٢٨)[١] .

ويقترن ظهور التائه — فى مكان ما — بظهور العواصف والرعود والزوابع . . ويملأ اسمه خيال الأطفال بصورة مروعة .

وقد ظل اليهودى التائه رمزا « للشعب اليهودى » الذى يشتغل بالتجارة والربا ويقف خارج العملية الإنتاجية وخارج التاريخ شاهدا مقدسا على التاريخ — من وجهة نظر اليهود — منبوذا من الجميع من وجهة نظر المعادين للسامية[٢] .

اجتمعت — إذن — عدة عوامل ، منها الاشتغال بالتجارة والربا وامتزاجه بأحقاد دفينة — أو معلنة — على المجتمع الذى يعيش فيه التاجر اليهودى (سنحاول فهم أسبابها فيما يلى) ثم عزلتهم وادعاؤهم التفوق ، هى التى خلفت لنا نمط شخصية التاجر اليهودى الذى يرفض — برغم غناه الفاحش — أن يساعد مجتمعه فى أزمته — كما سنرى فى عمل مارلو — أو التاجر اليهودى المرابى الحاقد عند شيكسبير ، أو اليهودى الذى يدير وكرا يشتغل فيه الأطفال بالسرقة عند ديكنز ، أمثلة للشخصية اليهودية كما صورها الأدب الأوربى وبخاصة الأدب الإنجليزى[٣] .

---

(١) د. هانى الراهب : الشخصية الصهيونية فى الرواية الإنجليزية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٩ م ، ط ٢ ، ص ١١

(٢) د. المسيرى ، السابق نفسه .

(٣) نلفت النظر إلى أن الشخصية اليهودية لم تستمر فى الآداب الأوربية بوصفها شخصية شريرة ، بل تغير الموقف منها بدءا من القرن التاسع عشر لأسباب مختلفة - سياسية واقتصادية وفكرية - حتى ظهرت شخصية اليهودى الطيب (انظر فصلا بهذا العنوان فى كتاب د. هانى الراهب السالف الذكر) والشخصية الصهيونية (نفسه). «وبظهور الفردية والفلسفات العبثية والعدمية فى أواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، وتحول الاغتراب إلى إحدى علامات التميز والتفوق ، تحول اليهودى التائه إلى رمز لهذا الإنسان المغترب الذى يرفضه المجتمع بسبب تميزه ، والذى يتعاطف معه المثقفون الثائرون على مجتمعاتهم ، مما خلق جوا من التعاطف الرومانسى مع اليهود . د. عبد الوهاب المسيرى : السابق ص ٤٥١ .

« يهودى مالطة » لمارلو :

فى مسرحية مارلو «يهودى مالطة The Jew of Malta» [1] نجد باراباس ، التاجر اليهودى الذى يجد متعته فى الحياة أن يجلس إلى ذهبه ونقوده يعدها ويلمسها ، وقد دخل عليه ثلاثة من اليهود يخبرونه أن أسطولا تركيا قد حط فى مياه مالطة ، وأن اجتماعا سيعقد فى مقر مجلس الشيوخ دعى اليهود لحضوره . ويخمن باراباس أن الأتراك ربما تركوا الجزية المستحقة على مالطة لمدة طويلة ، حتى إذا تضخمت بما تنوء به ثروة مالطة كلها أتوا يتقاضونها ؛ ولأن مالطة لابد عاجزة عن الدفع فإنهم سيستولون على المدينة .

ولقد صدقت حسابات باراباس وصح ما توقعه ؛ فالأتراك أتوا للحصول على جزية عشر سنوات كاملة . ويعرض الحاكم على اليهود أن يسهم كل واحد منهم بنصف ثروته ، فيرفض باراباس ، وتكون النتيجة أن يصادر الحاكم ثروته كلها ويوافق على تحويل منزله إلى دير للراهبات .

من هنا تنطلق أحداث المسرحية لتصور أبعاد هذه الشخصية التى لا يقف فى سبيل أغراضها عقبة من مبدأ أو عاطفة أو خلق أو دين أو حتى أى لون من الانتهاء . لقد اضطر الحاكم إلى اتخاذ موقف عنيف مسرف فى عنفه حقا إزاء رفض باراباس التنازل عن نصف ثروته للمجتمع الذى أتاح له الاستقرار والثروة والحماية ، ولكن رد باراباس كان أكثر عنفا ، وزاد على ذلك دمويته وخيانته .

لقد استغل باراباس ابنته آبيجيل Abigail فى التحايل على الراهبات حتى اندست بينهن لتحصل على ثروة أبيها المخبأة فى المنزل[2] ، ثم استغل جمالها فى الإيقاع بلودوفيك Lodowick ابن الحاكم ومائياس Mathias حبيب آبيجيل ، حتى أوهم كلا منهما على حدة أن الآخر يتحداه فقتل كل منهما الآخر[3] . وحين تعلم الفتاة بما حدث من أبيها تذهب إلى الدير صادقة حتى لا تضطر إلى كشف أمر أبيها ، فما يكون من باراباس إلا أن

---

(١) ساعتمد فى عرض المسرحية على طبعة بنجوين لمسرحيات مارلو الكاملة :
The Complete Plays of Christopher Marlowe, Penguin Books (London, 1969) .

(٢) المسرحية ، ص ٣٦٣ - ٣٧٠

(٣) المسرحية ، ص ٣٨٥ - ٣٨٧ .

يرسل مع خادمه التركى طعاما يسمم به كل من فى الدير من الراهبات ، ومن بينهن ابنته .

وقبل أن تموت آبيجيل تعترف لأحد الرهبان بأن أباها كان المحرك وراء مقتل لودوفيك وماثياس ، فيحاول الراهب مع زميل له الإيقاع بباراباس ، غير أنه لا يلبث أن يتخلص منهما بدهائه . إذ عرض عليهما أنه يريد أن يكفّر عن ذنوبه باعتناق المسيحية والتنازل عن أمواله لدير للرهبان ، فيتعارك الراهبان على أى الديرين يصطفى أموال باراباس ، وبهذه الحيلة يفرق باراباس بين الراهبين وينفرد بكل واحد منهما ، فيقتل ـ مع خادمه التركى ـ أحدهما ، ويتهم الآخر بقتله ![1] .

ولكن الخادم التركى لباراباس ، إيزامور Isamore ، يقع فى براثن بغى وقوادها اللص ، فيستغلانه فى ابتزاز أموال اليهودى ، ويسكرانه حتى يستخرجا منه سر سيده . ولا يلبث باراباس ، الذى أتى لوضع حد لعملية الابتزاز ، أن يعرف أن البغى وصاحبها يعرفان سره ، فى الوقت الذى يبتزه إيزامور بسبب هذا السر نفسه ، فيأتيهم متخفيا فى زى موسيقى فرنسى متجول ، يحمل فى قبعته وردة مسمومة تقضى على الثلاثة معا . غير أنهم لا يموتون قبل الإفضاء للحاكم بأن باراباس كان السبب فى مقتل ابنه وماثياس وأيضا فى قتل الراهبات جميعا ومعهن ابنته ، فيرسل من يقبض عليه ويودعه السجن حتى يلقى المحاكمة العادلة التى يريدها[2] .

وفى السجن يشرب باراباس شرابا منوما ، فيظنه الحراس قد مات ويتركونه على أسوار الجزيرة ، فيتفق مع الغزاة الأتراك أن يدلهم على مدخل سرى فى الأسوار يفاجأون منه المدافعين داخلها ، فيعده القائد فى سبيل ذلك أن يوليه حاكما على مالطة . ويدخل الغزاة الجزيرة ، ويقبضون على حاكمها ورجاله ، ويولون باراباس مكانه[3]

---

(١) المسرحية ، ص ٤٠٣ - ٤٠٥ .
(٢) المسرحية ، ص ٤٠٦ - ٤١٨ .
(٣) المسرحية ، ص ٤١٨ - ٤٢٠ .

بيد أن باراباس يعلم أن شعب مالطة لا يحبه ، وأنه يغامر برأسه إذا هو ظل حاكما على هذا النحو الشاذ ، إذ إن حمايته لا تأتيه من داخل مجتمعه بل تأتيه من الخارج ، وهو شيء غير مأمون العواقب . لذا يتفتق ذهنه عن مؤامرة جديدة ، يتفق بموجبها مع الحاكم السابق لمالطة على استدراج القائد التركي ورجاله إلى القلعة ، بحجة أنه سيقيم لهم مأدبة ، ثم يتمكنون منهم جميعا . وفي سبيل هذا يعده الحاكم أن يجمع له من أهل مالطة ما يستطيع جمعه من أموال ، بل يعرض عليه أن يظل (أي باراباس) حاكما على مالطة إن أراد[1] .

وتتم المؤامرة بقبول القائد التركي حضور المأدبة ، ويتمكن رجال الحاكم من الأتراك ، ومن قائدهم أيضا . لكن الحاكم يدفع باراباس إلى الهوة التي كان قد أعدها للقائد التركي ، لتتخلص منه مالطة إلى الأبد ، ويؤسر القائد التركي — وهو ابن الخليفة نفسه وولي عهده[2] — ويعلن الحاكم أنه ينوي إبقاءه في الأسر حتى يحمي مالطة من عدوان الأتراك .

* * *

باراباس في مسرحية مارلو شخصية نموذجية ، من حيث تمثيلها للنموذج الشرير بعامة ، والشخصية اليهودية في إهابها الشرير بخاصة ؛ ذلك أن مارلو جمع كل ما ينسب إلى اليهود من رذائل ، إلى جانب الصفات السائدة للشخصية الشريرة بعامة لينسج من كل هذا شخصية باراباس .

وأول ما يقابلنا فيه غناه العظيم ؛ فهو «أغنى من أي مسيحي» — كما يقول — وتفتتح المسرحية وأمامه «أكوام من الذهب» . وهو خبيث ، واقعي ، سريع البديهة . يفهم — حين يدعى إلى الاجتماع بالحاكم في مقر مجلس الشيوخ — أن المدينة في أزمة مالية بسبب الجزية التي فرضها الأتراك عليها . وحين يكتشف أن الراهبين عرفا سره يوقعهما في الخلاف حتى

---

(١) المسرحية ، ص ٤٢١ - ٤٢٣ .

(٢) لا يخفى أن الأتراك المسلمين كانوا يعدون في قائمة الأشرار في أوربا في ذلك الحين - كما كان صلاح الدين أثناء الحروب الصليبية (انظر : عبد الرحمن صدقي : المسرح في العصور الوسطى ، ص ١١٧ - ١٢١) ولذلك يجعل مارلو الخادم التركي إيزامور لا يقل شرا عن سيده اليهودي ، لكن النموذج غير مكتمل ، ودراسته خارجة - على أية حال - عن نطاق دراستنا .

يتخلص من كل واحد منها على حدة . ولما يوليه القائد التركى على مالطة يعرف أنه لن يستطيع فرض حكمه دون الاستعانة بـالحاكم السـابق . وهكذا . بل إن كل تصرفاته فى المسرحية تنم عن هـذا الدهـاء وسرعة البديهة ، لكن هذه الصفات تمتزج فى شخصيته بسمات أخرى تجعل من هذه الميزات أوعية لشر غير محدود .

فغناه يمتزج بالأنانية المفرطة ، فـ«أنا خير صديق لنفسى» ـــ كما يعلق على حدسه الخاص بمسألة الاجتماع مع الحاكم (ص ٣٤٥) ـــ ويقول قبلها لليهود الذين جاءوا لاستدعائه للاجتماع بالحاكم :

باراباس .
عجبا ، فليأتوا ، فهم لن يأتوا هكذا للحرب ، أو فليأتوا للحرب ، وهكذا نكون نحن الغالبين» .

وليـوضح «نحن» فى الجملة الأخيـرة يـواصـل عـلى حـدة : «كـلا ، فلندعهم يتصارعون ، يغلبون ، يقتلون الجميع فسوف يبقون على ، وعلى ابنتى ، وعلى ثروتى» .

فهو لا يهمه أن يقتل الجميع ، بل هو يتمنى قتلهم ، فى سبيل أن يبقى هو وابنته وثروته فى أمان . وهو يعبر عن حبه لابنته فى أكثر من موضع من المسرحية ، لكن شكه فى أنها عرفت بأمر دفعه كلا من لودوفيك وماثياس لقتل أحدهما الآخر يجعله لا يتردد فى قتلها مع الراهبات .

وترتبط أنانيته ببخله وحبه الجم للمال ، الذى لا ينى يجمعه حتى فى أشـد المواقف صعـوبة . فهـو ـــ كما يصفـه إيزامـور ـــ لا يأكـل إلا أردأ الطعام ، وملابسه متسخـة ، وقبعته هى «التى تـركها يهـوذا تحت شجرة البيلسان حين شنق نفسه» (ص ٤١٥) . وحين يقرر الاستعانـة بالحـاكم السابق لمالطة ويعرض عليـه أن يخلص المدينـة من الأتراك ، يسـأله عن «الثمن» الذى سيعطيه الحاكم إياه نظير هذه الخدمة ، فيعده الحاكم بجمع ما يستطيع من مال من كل أنحاء مالطة .

والأهم من ذلك كله هو تعمده عدم الانتماء إلى المجتمع الذى يعيش

فيه ، مجتمع مالطة ، بدليل رفضه الإسهام بنصف ثروته فى الجزية ـــ الأمر الذى وافق عليه اليهود الآخرون على مضض خوفا على ثرواتهم ـــ وتعمد إثارة هؤلاءالذين وافقوا على التنازل عن نصف ثرواتهم للمدينة . فرفضه لا يمكن تفسيره ببخله أو حبه الجم للمال فحسب ، بل لابد من العودة به إلى هذا الانتماء الأسطورى «للشعب» اليهودى[1] . إنه يعبر عن بهجته بأخبار وصول سفن تجارته ، الواحدة تلو الأخرى ، بقوله :

هكذا تفيض علينا الثروة من البر والبحر ،
ويصيبنا الغنى من كل جانب .
إنها البركات التى وعد اليهود بها ،
وكانت سعادة إبراهيم الشيخ فى هذا النص :
ماذا يمكن أن تفعل السماء لأبناء الأرض أكثر
من أن تصب الخصب فى حجورهم ،
وأن تشق لهم باطن الأرض ،
وتجعل البحر خادما لهم ، والرياح
تسوق ثرواتهم بهبات موفقة ؟
. . . .
يقولون إننا أمة مشتتة :
لا يمكن أن أؤكد ، لكننا جمعنا
ثروة تفوق هؤلاء الذين يمتدحون فى أنفسهم الإيمان

(ص ٣٥١ ـــ ٣٥٢)

وهو نص لا يدع لنا مهربا فى تحديد الانتماء الحقيقى لباراباس ، الذى يرجع ثروته ـــ وثروات كل يهودى بالتأكيد ـــ إلى البركات الموعود بها اليهود ، وإن كان يعلم أن غناهم يورثهم الكراهية ، لكنه يفضل أن يكرهه الناس وهو يهودى غنى على أن يرحموه وهو فقير مسيحى . وإذا كان « الشعب اليهودى » متفرقا ، صغير العدد ، واهى القوة ، فإن ثرواته ، التى تفوق ثروات هؤلاء الذين يمتدحون فى أنفسهم الإيمان ، تعوض هذا

(١) باراباس هو اسم بطل المسرحية ، وهو أيضا اسم قاطع الطريق اليهودى الذى أطلقه قومه من يد بيلاطس حاكم فلسطين الرومانى وأسلموه السيد المسيح بدلا منه !

كله ؛ لأن المال - عندهم - هو الشرف ، وهو القوة . وهكذا تدخلنا كلمات بارابلس فى الدائرة التى لا نستطيع أن نضع أيدينا على أى من طرفيها : ثروات اليهود ــ التى تتدفق عليهم ببركات الرب فتورثهم الغنى والكراهية ، فينعزلون عن المجتمع ، وتزداد نغمة التفرد والتميز المبنى على اختيار الرب ارتفاعا ، وتزداد مع ارتفاعها كراهية الآخرين لهم ونفورهم منهم . هل الشعور بالتفرد والتميز هو الذى يعزل اليهود عن المجتمعات التى يعيشون فيها ، أو أنهم يشعرون بنفور الناس منهم ــ بسبب ملابسات دينية وفكرية معينة ــ فينعزلون عن مجتمعاتهم ويضعون همهم فى جمع المال والبخل به على هذه المجتمعات التى لا تكنّ لهم إلا الكراهية ولا تعاملهم إلا بالنفور ؟ إن الاحتمال الأول هو الأرجح ؛ فمن المعروف أن انتقال اليهود إلى الحياة داخل جيتو Ghetto خاص أو أحياء خاصة بهم « قد تم طواعية ، أى برغبتهم هم كأقلية دينية »[1] لها « بناؤ ها الدينى / القومى ؛ فالقوانين اليهودية المختلفة ، خاصة قوانين الطعام وتحريم الزواج المختلط والاحتفال بالختان والزواج وصلاة الجماعة (المنيان) وعادات الدفن والمدافن الخاصة ، كل هذا فرض على اليهود نوعا من الانعزال شبه التام والانفصال شبه الكامل »[2]

هذه العزلة المصحوبة بلون من التعالى الخفى ، والتى صاحبها الاشتغال بالتجارة ، ثم بالربا،جعل الناس لا ينفرون منهم فحسب ، بل يخشونهم أيضا ، وينسبون إليهم ألواناً من الممارسات الشاذة والغريبة ، كالقتل وممارسة السحر[3].

هذه النظرة التى ينظر من خلالها الناس إلى اليهود كانت سببا فى كثير من المذابح التى وقعت لليهود ــ فى غير المنطقة العربية أو العالم الإسلامى بطبيعة الحال ! ــ على مر العصور ، ولكنها ــ من جهة أخرى ــ كانت سببا فى ازدياد الشعور بالتفرد والتميز فى الوجدان اليهودى . وهكذا أحكم طرفا الحلقة المفرغة .

---

(١) د. عبد الوهاب المسيرى ، السابق ، ص ١٥٤ .
(٢) نفسه ، ص ١٥٥ .
(٣) نفسه ، ص ١٤٣ .

على أية حال فإن قضية باراباس من هذا النوع من القضايا الذى يمثل الفرد قدر تمثيله للمجموعة التى ينتمى إليها . فحرمانه من ماله وبيته ـــ بوصفه رد فعل لرفض باراباس التعاون مع المجتمع الذى يعيش فيه ـــ يفجر كل طاقات الحقد والخداع والدهاء الكامنة فى نفسه ، فى مواجهة هذا المجتمع الذى يسعى للاستفادة من ماله . إنه ـــ فى الحقيقة ـــ يسعى إلى تدمير هذا المجتمع تدميرا شاملا ، بادئا بارتكاب جرائم شخصية ، بالانتقام من الحاكم فى شخص ابنه،وبوقف تيار الحب المتدفق فى قلب ابنته بقتل ماثياس ، والدفاع عن حياته بقتل الراهب واتهام زميله بقتله ، لكنه ينتهى إلى أن لا أمان له فى هذا المجتمع إلا بتدميره تدميرا كاملا ، أو بإخضاعه إخضاعاً كاملا . لهذا يتفق مع الأتراك على غزو المدينة بمساعدته ، ثم يحاول الاتفاق مع الحاكم على الأتراك .

هذه التصرفات التى قد نعدها فردية ليست كذلك فى مفهوم باراباس نفسه ، إنه يبيح لنفسه أن يرتكبها فى ظل عقيدته اليهودية ؛ فهو يدفع ابنته أن تبادل لودوفيك الغرام برغم أنها لا تحبه ، وهو يعلم ذلك ، لأن عقيدته تبيح له أن يخدع « الهراطقة » ، وهم كل من عدا اليهود أو هم « الأغيار » ـــ كما يسميهم اليهود ـــ فيقول لابنته :

ليست خطيئة أن تخدعى مسيحيا ،
لأنهم هم أنفسهم يتمسكون بهذا المبدأ ،
ألا تتوخى الأمانة مع الهراطقة .
لكن الهراطقة هم كل من سوى اليهود .

(ص ٣٨٣)

ويظهر هذا الجانب العقيدى ظهورا أوضح حين يقول لها عن لودوفيك :

استغليه كما لو كان فلسطينيا ،
تظاهرى ، واحلفى ، واعترضى ، واقطعى على نفسك عهدا بحبه :
إنه ليس من بذرة أبراهام .

(ص ٣٨٠)

إنه يدفعها إلى أن تخدعه وتتظاهر له بالحب ، حتى يحقق غرضه النهائى بالانتقام من هذا المجتمع الذى جرده من أعز ما يملك ــ بضائعه وبيته ــ دون أن تردعه قيمة إنسانية أو خلق ، أو يرعى شعور ابنته التى لا تحب لودوفيك وتحب غيره . فهو يحاول أن يقتل فى ابنته ضميرا حيا نقيا لا يرضى بالخداع ويؤمن بالحب ، تارة باللجوء إلى العقيدة ، ثم بأن يخدعها فى النهاية .

غير أن باراباس لم يدر أنه فى محاولته تدمير المجتمع الذى احتضنه لن يدمر إلا ذاته ، لأنه ــ فى سعيه المحموم إلى الانتقام ــ يدوس قيما إنسانية لا بد أن تعيش حتى تستقيم حياة البشرية . فهو يحاول قتلها فى المجتمع ، لكنه يقتلها فى نفسه على الحقيقة . إنه يقف فى وجه حب ابنته لماثياس ، ويقتله فتكون النتيجة أن يفقد فى المقابل هذه العاطفة نفسها ــ وإن كانت فى مجال آخر ــ إذ تهجره ابنته إلى الدير ، فلا يكون غريبا أن يقتلها مع باقى الراهبات ، وبهذا يفقد آخر أمل له فى أن يعيش حياة إنسانية حقة ينعم فيها بتبادل الحب مع ابنته .

وهو حين يتفق مع الأتراك على غزو المدنية ــ وهو التدمير الكامل لها ــ انتهى إلى إسداء خدمة جليلة لها بتمكين الحاكم ورجاله من الأتراك . لقد انتهى حقد باراباس إلى تدميره ذاته ، وإن لم يسلم المجتمع الذى يعيش فيه من نثار هذا الحقد الذى أودى بحياة أبرياء كثيرين . فلقد كشف تفجر حقده على مجتمعه عن دموية لا ترتوى ، وصلت إلى ابنته ، وأدت به إلى التقدم المستمر وإلى ستر جريمة بجريمة أخرى أكثر منها بشاعة ودموية .

ولقد أعانه على دمويته هذه دهاؤه الخبيث، الذى يمكنه دائما من إحكام خيوط جريمته ، بحيث لا تظهر إلا إذا كشف عنها شريكه ــ الخادم التركى إيزامور . وآبيجيل بدورها كشفت عن هذا السر للراهب ، فى حين كشف إيزامور مرة أخرى عن هذا السر - سر مقتل الراهبات وآبيجيل - للبغى وصاحبها ، اللذين أفضيا بالأمر كله إلى الحاكم . فلولا هذه الأطراف كلها ــ التى يتخلص منها بارباس الواحد بعد الآخر ــ ما كشف أحد عن جرائمه المحكمة التدبير ، التى انتقل من الواحدة منها إلى الأخرى

بلا أى معاناة أو تأنيب ضمير ، بل هو يبدى ارتياحا غريبا بعد كل جريمة يرتكبها .

إن باراباس ــ فى النهاية ــ نموذج يجمع السمات التقليدية للشخصية اليهودية والشخصية المكيافيلية التى تستهيين فى سبيل أهدافها الأنانية الشريرة بكل الوسائل الممكنة ــ طبقا لقدرات الذات ، لا طبقا لما يتيحه المجتمع أو الجماعة الإنسانية من وسائل مشروعة أو أخلاقية . والحقيقة أن الشخصية اليهودية نفسها ــ بسماتها التى نصادفها فى الأعمال الأدبية ــ هى شخصية تحمل جانبا كبيرا من السمات المكيافيلية ، بما تبيحه لنفسها من استغلال « الأغيار » وخداعهم ، وبما فيها من دموية وشره وبما تبثّه فى أوصال الجماعة التى تعيش بينها من أسباب الفرقة والتطاحن . وليس أبلغ فى الدلالة على هذه المعانى من كلمات باراباس التى يصف فيها لإيزامور أعماله المجيدة :

أما عن نفسى ، فأمشى خارج المنزل ــ ليالى
فأقتل المرضى الذين يئنون تحت الجدار
وأحيانا أسمم الآبار ،
وبين الحين والآخر ، أرعى اللصوص المسيحيين ،
سعيدا أن أفقد بعض أموالى ،
حتى أراهم ، وأنا أتمشى فى شرفتى ،
سائرين مقيدين أمام بابى
. . . . . إلى آخر هذا المونولوج الطويل (ص ٣٧٨ ــ ٣٧٩)

هذا هو النموذج عند مارلو ، وهو نموذج سنجده عند الكثيرين بعده ، لكن بغير هذا التراكم المتضخم فى الأحداث ، بالرغم من أن أغلبها مترابط فى تسلسل منطقى مقبول . لقد استطاع مارلو حقا أن يسبر أغوار الشخصية إلى حد بعيد ، ويشير بوضوح كاف إلى تكوينها ودوافعها إلى الفعل معا ، ولكنه صنع على يد باراباس مذبحة ــ بل مذابح ــ لم يكن لها من مسوغ لإثبات الشر الكامن فى الشخصية من الداخل ، والذى يطغى على فعلها فى المجتمع . إنه لكاف أن ترى الشخصية ترتكب جريمة قتل واحدة ، لدوافع أنانية مدمرة ، ونعرف ــ فى الوقت نفسه ــ أنه لو أتيحت لها الفرصة

لارتكاب جرائم أخرى مماثلة لما ترددت فى ارتكابها ــ حتى نعرف أن الشخصية شريرة ، دون أن يكون ضروريا أن ترتكب ــ فى سبيل دوافعها التدميرية ــ مذبحة لتثبت ذلك .

أضف إلى هذا أن مارلو وقع فى أزمة بعد قتل باباراباس للراهبات ومعهن ابنته ، التى اعترفت للراهب فقتله باراباس هو الآخر . بعد هذا لم يكن مارلو يدرى كيف يمكن أن تتطور الأحداث بعد ذلك لينال هذا الشرير جزاءه ، فلجأ إلى البغى وصاحبها ليستدرجا إيزامور ويستخرجا ما معه من أسرار يبلغانها إلى الحاكم ثم يموتان ــ مع إيزامور ــ على يد باراباس أيضا . إن دخولها فى السياق المسرحى مقحم ليؤديا دورا محددا ويدفعا الحركة المسرحية إلى نهايتها الضرورية .

لقد كانت هذه المسرحية من بواكير الأعمال المسرحية الجادة التى تناولت الشخصية اليهودية وحددت ملامحها التى صارت متداولة بعد ذلك فى كثير من الأعمال الأدبية التى تليها .

شيلوك فى «تاجر البندقية»

شخصية شيلوك Shylockفى تلك المسرحية التى كتبها شيكسبير هى إحدى النماذج الفنية الجيدة التى رسمها شيكسبير لليهودى الذى يعمل بالربا ويكوّن ثروته عن طريقه . لقد كان باراباس يعمل بالتجارة ، وكون ثروته عن طريقها ، أما شيلوك فإن ثروته هى ثروة المرابى الذى يبنى غناه وسعادته على شقاء الآخرين وتعاستهم ، على عرقهم ودمائهم .

وتقوم المسرحية - كما هو معروف - على وقوع أحد أعدائه الشرفاء ، أنطونيو النبيل ، تحت يديه . إن أنطونيو يرفض النشاط الطفيلى الذى يمارسه شيلوك ، ويفسده عليه ؛ فهو يقرض كل ذى حاجة بلا ربح أو أى لون آخر من الضغوط ، منافسا شيلوك فى هذا المجال . فشيلوك يقول عنه فى تشفٍّ - وقد بلغه غرق مراكبه : «كان يقرض المال محسنا على الطريقة المسيحية»[1] .

(١) شيكسبير ، تاجر البندقية ، ص ٧٣ .

وأنطونيو يقوم أيضا - وهذا هو الأهم - بنشاط تجارى واسع ، يجلب عليه وعلى مجتمعه الخير والرخاء . أما شيلوك فهو يستفيد - فى الدرجة الأولى - من كوارث الأفراد والمجتمع الذى يعيش فيه ؛ فمشكلاتهم هى التى تلجأهم إلى شيلوك لينقذهم - أو لنقل يبتزهم ويستغلهم .

ولهذا فإن أنطونيو ما إن يقع بين براثن شيلوك حتى يجدها الأخير فرصة للانتقام من هذا المسيحى المحسن الذى يقف عثرة فى سبيله . وانتقامه لا يكونُ بمضاعفة الأرباح ولا بأى قدر من المال ، بل فقط بجزء من لحم أنطونيو . إن هذا سيجعله يثأر لنفسه من أنطونيو ، ويتخلص منه فى الوقت نفسه .

سالارينو : إنى لواثق من أنك لن تتقاضاه بعض لحمه إذا هو تأخر عن الوفاء ، وماذا تفيد منه ؟

شايلوك : أصنع منه طعما للسمك ، إذا لم يطعم شيئا آخر ، فلسوف يطعم ثأرى . لقد لطخنى بالعار ، وحال دون ظفرى بنصف مليون دوقية ، ويضحك لخسائرى ، ويسخر من مكاسبى ، ويمتهن أمتى ويفسد صفقاتى ويوقع بينى وبين أصدقائى ، ويوغر صدور أعدائى . . .

فهو لا يريد مالا إذن من أنطونيو ، أيا كانت قيمته ، لكنه يريد دمه وحياته .

شيلوك : لقد صارحت سموكم بما أهدف إليه . ولقد أقسمت بسبتنا المقدس أن آخذ ما لى من حق لمضى وقت الوفاء ، كما جاء فى الصك ، فإذا أنكرتم هذا فلتقع مخالفتكم أنظمة مدينتكم وحرياتها على كواهلكم ، ولسوف تسألنى لم أفضل الظفر بقطعة من اللحم الفاسد على ثلاثة آلاف دوقية ؟ ولكنى لن أجيبك عن ذلك السؤال ، ولكن ، لتقل إن هذا هو مزاجى الخاص ! فهل استطعت أن أجيبك ؟ وماذا فى الأمر إذا كان فأر يعييث فى بيتى فسادا ويضايقنى ، وكان يسرنى أن أؤدى عشرة آلاف دوقية

لاصطياده ؟ أترضون هذا جوابا . . . فكذلك لا أستطيع أن أدلى بسبب ، ولن أدلى بسبب أكثر من أننى أضمر البغض لأنطونيو ، وأحقد عليه أشد الحقد ، ولهذا أمضى فى قضية خاسرة ضده . أفيقنعكم هذا الجواب ؟

إن كل ما يقدمه من أسباب هو « أننى أضمر البغض لأنطونيو ، وأحقد عليه أشد الحقد » . وبغضه وحقده لهما أسباب ، أشرنا إلى أقربها وأشدها ارتباطا بحياتهما ومكانتهما فى المدينة . لكن هناك أسبابا يشير إليها شيلوك لا تقل عن هذا السبب أهمية ، ترتبط بالإهانات المستمرة التى يكيلها أنطونيو لشيلوك كلما رآه ؛ فهو يقول لأنطونيو حين جاءه يقترض منه المال لصديقه :

إنك تدعونى كافرا ، وكلبا مسعورا ، وتبصق على عباءتى اليهودية ، وها أنت ذا تأتى إلى قائلا « شيلوك ، نريد منك مالا » ، إنك أنت تقول هذا ؟ أنت الذى أفرغت بصاقك على لحيتى ، وطردتنى من عتبة بابك ركلا بالقدم ، كما لو كنت كلبا شريدا . . . الخ » .

فيرد عليه أنطونيو قائلا :

« وفى ظنى أنى سأنعتك بهذه الصفة مرة أخرى ، وأبصق عليك كما فعلت من قبل ، وأركلك أيضا . . » (ص ٢٦ - ٢٧)

ويقول مرة أخرى عن الموضوع نفسه :

« . . أفليس لليهودى عينان ؟ أفليس لليهودى يدان وأعضاء وطول وعرض وحواس وعواطف ؟ أفلا يطعم الطعام نفسه ، وتؤذيه الأسلحة نفسها ، أفليس هو معرضا للأمراض نفسها ، أو لا تشفيه الوسائل عينها ؟ أفلا يشعر بالحر والبرد صيفا وشتاء ، شأنه فى ذلك شأن المسيحى ؟ أو لا ندمى إذا وخزتمونا ؟ ونضحك إذا دغدغتمونا ؟ وإذا دسستم لنا السم أفلا نموت ؟ وإذا ظلمتمونا أفلا نعمد إلى الانتقام ؟ . . الخ» (ص ٧٤)

إن الإهانات التى يوجهها أنطونيو إلى شايلوك قد تكون لونا من التطرف فى الاحتجاج على تصرفاته غير الإنسانية ، وقد تكون لونا من الاضطهاد الممقوت لأقلية دينية لا نوافق أحداً عليه ، لكنه يعكس فى النهاية جانبا مهما من رؤية شيكسبير للموضوع . إن شيكسبير لا يرى فى شيلوك نموذجا مجردا ، ولا يجعل منه مثالا صارخا للشرّ فى إطار الرذائل اليهودية - كما فعل مارلو - لكنه جعل من شيلوك يهوديا فى أقلية يهودية تعيش بين أكثرية مسيحية فى ظل ظروف اقتصادية معينة . ولقد كانت الكراهية متبادلة بين الفريقين ؛ فالمسيحيون لا يتحدثون عن شيلوك إلا وينعتونه بأبشع النعوت ، كالشيطان والشرير والنذل وذى النفس الشريرة والملعون والكلب والمتعطش للدماء . . الخ ؛ أما شيلوك فإن حقده على أنطونيو يخرج هو الآخر عن إطار العداء الشخصى ، حين يقول - صريحا : «إنى أمقته لأنه مسيحى . . » (ص ٢٣) حيث يأخذ حقده أبعاداً دينيّة متبادلة بين الفريقين . ولكن هذا يشعرنا بأن شيكسبير حاول أن يضفى على رؤيته أبعادا إنسانية «ويحاول أن يعطى ولو لمحة خاطفة عن عواطف شيلوك الإنسان ، أمام جمهور واضح العداء لليهود واليهودية فى عصره»[1] . كما يجعل رغبته فى الانتقام سلوكا مقبولا لو لم يبالغ فيه إلى درجة الإجرام[2] .

وبالرغم من هذه اللمسة الإنسانية عند شيكسبير فإنه بنى شخصيته على السمات التى نعرفها عن الشخصية اليهودية . فانعزالية شيلوك واضحة فى قوله لبسانيو « . . لا . . إنى أشترى منكم وأبيع لكم وأتحدث معكم ، وأسير معكم ، بيد أنى لن آكل معكم ، أو أشرب معكم ، أو أصلى معكم . . » (ص ٢٣) وهى انعزالية تضرب بجذورها - كما أشرنا من قبل - فى التراث الدينى اليهودى ، الذى يحرم الزواج المختلط والأكل مع الأغيار ، ويدعو إلى الاستقلال بأماكن للعبادة . . الخ[3]. كما أن حبّه

---

(١) د. نايف خرما : مقدمة المسرحية ، ص ٥١ - ٥٢ .

(٢) نفسه ، ص ٥٢ .

(٣) انظر مادة «الجيتو» فى موسوعة المصطلحات والمفاهيم الصهيونية ، ومقدمة المسرحية ، ص ٤١ ، ٤٦ .

للمال يفوق حبّه لابنته التى هربت منه مع مسيحى تحبه ؛ فيقول :

شايلوك : يا ويلتا ، يا ويلتـا ، يا ويلتـا ، يا ويلتـا ! سرقت منى مـاسة اشتريتها من فرانكفورت بألفى دوقية ، كأن اللعنة لم تحل على أمتى حتى الآن ، ولم أشعر بها قط قبل اليوم ! فقدت ألفى دوقية فى هذه الماسة ، فضلا عن جواهر أخرى ثمينة للغاية وددت لو ماتت بنيتى عند موطىء قدمى والقرطـان فى أذنيها ! آه ! وددت لو أنها ميتة هنا عند قدمى والدوقيات فى نعشها ! أما من نبأ عنها ؟ يالها من خسارة فوق خسارة ! . . (ص ٧٥ - ٧٦)

وقد هربت الابنة لأنها تحب لورنزو ولأنها أيضا تشعر بالامتهـان من انتسابها لأبيها : « . . ما أشنع خطيئتى ، إذ أستشعر العار بـانتسابى إلى أبى !» (٤٥ - ٤٦) وتصف دارهم بأنها الجحيم (ص ٤٥) . وطبيعى أن يكون شايلوك بعد ذلك بخيلا أشد البخل ؛ فخادمه لونسلو يهرب منه لأنه يكاد يموت جوعا وهو فى خدمته . (ص ٣٩) .

وهو ماكر مخادع ، استكان لأنطونيو حتى وقّع له صك الدين وعليه هذا الشرط العجيب أن يقتطع رطلا من لحمه إذا لم يوفّ بالدين فى موعده ، حتى إذا أخفق أنطونيو فى الوفاء أخذه شيلوك أخذ ظالم لا تعرف الرحمة إلى قلبه منفذا ؛ إذ يخاطب السجان قائلا :

«أيها السجان ، حذار أن يفر منك ، وإياك أن تحدثنى عن الرحمة . . » (ص ٩٥) .

ويخاطب أنطونيو قائلا :

«فأنا لن أسمح لنفسى أن أكون من أولئك البلهاء ، الضعاف القلوب القصـار النظر ، الـذين يهـزون رؤوسهم عـطفـا عليـك فى أحـزانـك ، ويتحسرون ويستسلمون لشفاعة النصارى . كف عن ملاحقتى فليس لى معك حديث . وسآخذ حقى الذى تقضى به الوثيقة» (ص ٩٥ - ٩٦) .

لقد نجح شيكسبير ، فى النهاية فى رسم نموذج إنسانى ، حى ، بلا مبالغة أو تهويل ، لا فى المواقف التى يسندها إلى الشخصية تجاه الأحداث ، ولا فى الأحداث نفسها . فلقد كان شيلوك فى المسرحية - بقدر ما يمثل قومه من اليهود - يمثل شخصا إنسانيا له ردود أفعال - قد لا نوافق عليها ، بل نرفضها ، لكنها مفهومة فى إطار الظروف التى يعيش فيها .

وإذا كان شيكسبير قد انتصر للمجتمع ولأنطونيو فى النهاية ، فلأن المجتمع لابد أن تستمر حياته (إذا اتخذنا من علاقات الحب والزواج ، وهى كثيرة فى المسرحية ، دلالات على تمتع هذا المجتمع بأسباب الحياة والاستمرار) كما أن أنطونيو (بما يمثله لهذا المجتمع من قيمة اقتصادية مستمدة من نشاطه التجارى الحيوى الضخم) يمثل أحد الشرايين المهمة للبندقية ، التى تعيش على التجارة وتأتى أرباحها من كل الأمم - كما يقول أنطونيو نفسه ، ولهذا لا بد أن ينتصر له شيكسبير ، بوصف أنطونيو وجهاً من وجوه الصحة والحيوية فى هذا المجتمع الذى يعيش على التجارة والمغامرة . وأيضاً لأنه يواجه قوة طفيلية متخلفة ، هى شيلوك وممارساته الربوية ، التى تمتص دم الأفراد ودم المجتمع دون أن تشارك فى تجديد حيويته أو تساعد حتى على استمراره فى الحياة . ولقد جعل شيكسبير من المسرحية مواجهة بين القوى التجارية الجديدة المغامرة فى المجتمع الأوربى فى العصر الحديث - وهى القوى التى صنعت مجد أوربا وانتصاراتها الاقتصاديةوالعلمية ، ثم العسكرية بعد ذلك -وبين القوى المتخلفة الطفيلية التى لا تميل إلى الحركةوالنشاط والمغامرة . فحتى حين يغامر أنطونيو بإرسال سفنه جميعاً ، وفى وقت واحد ، إلى بقع متعددة من العالم للتجارة ، وتوقعه هذه المغامرة فى مأزق التماس العون من شيلوك ، الطفيلى ، ووقوع حياته تحت رحمته - لا يخسر أنطونيو ، بل إنه يخرج من هذه المغامرة فائزاً بنصف أموال شيلوك ، وفائزاً بتقدير المجتمع كله ، الذى أتاح له أنطونيو أن يوجه ضربة قاصمة إلى القوى الطفيلية فى المجتمع الممثلة فى شخص شيلوك .

وهكذا نجد شيكسبير وقد استغل النموذج الناجز للشخصية اليهودية وأضاف له لمسات الحياة الدرامية النشطة من جهة ، وأضفى عليه من روح عصره الكثير (عصر النشاط التجارى والانتشار الأوربى الواسع بحثاً عن الجديد ، وإرهاص عصر الاستعمار) باختيار مدينة البندقية (وهى إحدى أكبر مراكز النشاط التجارى فى أوربا فى ذلك الحين) وإقامة الصراع على المواجهة بين نموذجين يمثل كل واحد منهما طريقاً مخالفاً للبحث عن الثروة والغنى ؛ أحدهما يبحث عن الثروة والرخاء لنفسه ومدينته (أنطونيو) والآخر أنانى شره طفيلى (شيلوك) .

لقد صنع شيكسبير هذا كله داخل بناء مسرحى جيد ، فيه كثير من الترقب والملاحقة ، وفيه القليل من الفضول والثرثرة .

* * *

ولقد وجد هذا النموذج الشيكسبيرى صداه فى المنطقة العربية ، وبخاصة حين بدأت أنباء الزحف الصهيونى على فلسطين ، منذ أوائل هذا القرن . لكن المسألة اتخذت فى منطقتنا أبعاداً أخرى ، لا تقف عند حدود أقلية دينية ذات مميزات اجتماعية ودينية واقتصادية خاصة ، يخلق وجودها مشاكل دينية أو اقتصادية أو اجتماعية ، بل إن المشكلة فى منطقتنا هى مشكلة وجودنا ذاته . لأن الغزوالصهيونى للمنطقة العربية غزو شامل ، لا يستهدف فلسطين وحدها ، بل يستهدف المنطقة العربية كلها ، كما لا يهدف إلى الاستيلاء على الأرض فحسب ، بل يهدف إلى تحطيم ثقافتنا وشخصيتنا القومية وتاريخنا ، إلى جانب الغزو العسكرى والاقتصادى المستمرين .

لقد نشأت الحركة الصهيونية بين أحضان الاستعمار الأوربى ، وتوافقت أهدافها مع أهدافه ؛ فسهل المستعمرون للصهيونية عملية الغزو ، ثم سهلوا لهم إنشاء الدولة ، ومكنوا لهم فى المجتمع الدولى ، وما يزالون يمكنون لهم فى المنطقة بإمدادهم بكل ما يحتاجون إليه من مساعدات اقتصادية (لأن إسرائيل لم تشكل حتى الآن قاعدة اقتصادية

مستقلة)[1] ومساعدات عسكرية تسهل عمليات الغزو المستمرة للمناطق التى تحيط بإسرائيل . وتهدف عمليات الغزو هذه إلى إبادة الشعب الفلسطينى أو تغييبه[2] ودفعه إلى اليأس والذوبان البطىء فى الشعوب الأخرى (وهى أهداف أساسية فى المخطط الصهيونى ، حتى يتحقق شعارهم : أرض بلا شعب لشعب بلا أرض)[3] ، وإلى إخضاع الشعوب العربية الأخرى لدفعها إلى الطريق الوحيد - الذى لا خيار فيه - لخدمة مصالح الإمبرايالية الغربية فى المنطقة ، بضرب كل إمكانات التقدم الاقتصادى والاجتماعى أو فرصه فى المنطقة ؛ «فهى تعرف أنه إذا تقدم هذا المشرف العربى وظهرت فيه صناعة حديثة ، فإنها ستنبذ وتطرد»[4] .

القضية إذن ليست قضية احتلال عسكرى لأرض عربية ، لكنه احتلال استيطانى سرطانى ، لا يتوقف عند حدود معينة ، بل يبقى دائما سيفا مسلطا على رقاب العرب جميعا ، وتهديدا مستمرا لأى منطقة - متاخمة أو غير متاخمة ؛ لأن الهدف الأبعد لهذا الكيان هو إجهاض أى كيان عربى متماسك اقتصاديا كان أو عسكريا أو سياسيا . وتظل قضية مواجهته - على كل صعيد - هى قضية مواجهتنا لقضية وجودنا ذاته ، قضية التحرر الكامل للمنطقة العربية من التبعية والاستعباد ، قضية توجهنا إلى المستقبل لتحقيق الحرية والتقدم ، ومشاركة الإنسانية - مشاركة إيجابية مبدعة - فى صنع حضارتها الجديدة .

فماذا كان موقف كتابنا المسرحيين من هذه القضية المصيرية منذ بدايتها وإلى الآن ، عبر مراحلها المختلفة التى مرت بها ؛ من مرحلة غزو فلسطين العربية ثم إنشاء الدولة ، وما خلفته الدولة من أوضاع عسكرية وسياسية جديدة فى المنطقة - فى إطار رؤيتهم لشخصية «اليهودى» ؟

(١) انظر : د. عبد الوهاب المسيرى ، الأيديولوجية الصهيونية ، القسم الأول ص ٢٥٤ .

(٢) نفسه : القسم الثانى ، فصل : الاستراتيجية الصهيونية : الهجوم على الغرب ، ص ٩٠ وما بعدها . ولعل تعداد المذابح الإسرائيلية للفلسطينيين العرب يجل عن الحصر هنا ، وأقربها مذابح صابرا وشاتيلا .

(٣) السابق ، القسم الثانى ، ص ١٠٣ .

(٤) السابق ، القسم الأول ، ص ٢٥٣ .

شيلوك الجديد شعب :

تلك مسرحية كتبها أحمد باكثير ليعالج فيها طرفا مما دار فى فلسطين العربية من عام ١٩٣٥ إلى وقت كتابة المسرحية - سنة ١٩٤٥ . حيث كانت أحداث هذه الفترة هى قمة ما وصل إليه الصدام بين العرب والفلسطينيين والصهاينة المغتصبين ، والتى انتهت باغتصاب فلسطين من يد العرب فى سنة ١٩٤٨ (بعد كتابة المسرحية بثلاث سنوات فقط) وهو ما يتنبأ به الكاتب صراحة فى المسرحية .

والمسرحية جزءان ؛ الأول بعنوان «المشكلة» ويدور حول أسرة عربية تعيش فى القدس ، يقع ابن الأخ الشاب «عبد الله» - بتأثير شاب عربى آخر أضاع ثروته فى السابق ، هو خليل الدواس ، فأصبح قوّاداً للفاتنات الصهيونيات - فى براثن فتاة يهودية مجندة للوكالة اليهودية للقيام بهذا الدور ، حيث توقع الشاب بعد الأخر فى غرامها ، حتى إذا استنزفت موارده لجأ إلى «شيلوك» اليهودى الذى يقرضه بالربا ثم يسلبه أرضه التى يحتلها على الفور المهاجرون الصهاينة .

وعلى الرغم من التحذيرات المتوالية واللوم والتعنيف الذى يعامل به العم «كاظم بك الفياض» ابن أخيه لإثنائه عن صحبة هذه الفتاة،فإن الشاب لا يرعوى ويعد ما يفعله مجرد لهو برىء لشاب يستخفه الشباب . والشاب فى حواره مع عمه ومع صديق عمه ميخائيل يكشف عن وعى منقوص ؛ فهو يعلم ما يفعله الصهاينة بمن يقع فى براثنهم ، لكنه - كما يقول - لم يقع ، لأن هدفه هو مجرد اللهو بهذه الفتاة ، أما أن ما يفعله - أيا كانت نتائجه - يمكن أن يؤثر على قضية وطنه ، فهذا ما لا يفهمه !

لهذا تتطور الأحداث بسرعة ؛ إذ يطرده عمه من البيت ، فيخرج منه معتمدا على أموال شيلوك ، ويرفع على عمه قضية لاسترداد ثروته ، ويبيع أرضه لشيلوك خوف أن يكسب عمه القضية الثانية التى رفعها عليه لاسترداد الأرض بحجة سفهه وعدم قدرته على التصرف . وهكذا وقع الشاب من حيث لا يدرى فيما حذره منه الرجال الأكثر خبرة من قبل ، لكنه

بعود – فى النهاية – تائبا نادما ويلتحق بالمقاومة العربية فى الجبل .

فى ثنايا هذه الأحداث ، التى تشكل صلب المسرحية ، نجد التفاصيل التى ترسم خطوط الصراع بين العرب والصهاينة فى فلسطين آنذاك . فالعرب الكبار السن الواسعو الخبرة يعرفون ما يحدث ويفهمون مخططات الصهيونية لاغتصاب الأرض ، لكنهم لا يستطيعون شيئا إزاء تحالف سلطات الانتداب البريطانى مع الصهاينة ، وإزاء دموية الصهاينة أنفسهم وخداعهم ومخططاتهم الرهيبة ، وأيضا لأنهم فقدوا الساعد القوى – الذى يمثله هنا الشابان العربيان خليل الدواس وعبد الله الفياض – الذى ارتمى فى الشباك التى نصبها لهم الصهاينة بنسائهم وخمرهم ومساعدتهم الشيطانية لهم .

فسلطات الانتداب مكنت الصهاينة من التسلل إلى كل مجالات الحياة فى فلسطين ، بداية من ممارسة الأنشطة التجارية وشراء الأراضى وإقامة المستوطنات ، وانتهاءاً بالشرطة والمجالس البلدية . فتحول رجال الشرطة الصهاينة إلى مساعدة العصابات الإرهابية بدلا من ردعها ، بالتستر على الإرهابيين أو حتى القيام بعمليات القتل نيابة عنهم ، كما حدث من ضابط الشرطة الصهيونى زيكناخ الذى قتل عائلة عربية بكاملها ، ثم اختبأ عند شيلوك . وعلى الرغم من أن الضابط العربى كسّاب استطاع القبض عليه ، فقد استطاع الصهاينة تبرأته عن طريق متطوع من الإرهابيين اعترف هو بارتكاب المذبحة ، حتى ينقذ الضابط الصهيونى ، وحتى لا تسوء سمعة رجال الشرطة الصهاينة . ولم يكتف الصهاينة بذلك بل اتخذوا من هذا ذريعة للتخلص من كساب باتهامه بالتجنى على رجال الشرطة اليهود والتحيز للعرب ، الأمر الذى انتهى بكساب إلى الاستقالة والانتقال إلى صفوف المجاهدين .

وقد حدث الأمر نفسه مع ميخائيل – أخى كساب الأكبر – الذى كان رئيساً لبلدية القدس ، لكنه فوجىء بأن الأعضاء الصهاينة فى المجلس يصرون على استخدام اللغة العبرية فى مناقشات المجلس ، بالرغم من أنهم

يعرفون العربية ، الأمر الذى اقتضى تعيين مترجم يتقاضى مرتباً ويعطل العمل . واضطر أخيراً إلى الاستقالة هو الآخر والالتحاق بالمجاهدين فى الجبل .

وقد ألغت سلطات الانتداب - بإيعاز من الصهاينة - بنوك التسليف الزراعية ، التى كانت تقرض الفلاحين للاستعانة على شئون زراعتهم حتى يبيعوا محاصيلهم ، ثم سمحت لشيلوك بنشر مكاتبه التى تقرض بالربا الفاحش فى كل مكان . وهكذا اجتمع على المزارعين العرب ربا شيلوك الثقيل والضرائب المفروضة التى لا تقل ثقلا فباع كثير منهم أرضهم وفاء بهذه الديون . ولم يكتف الصهاينة بهذا ، بل إنهم يستصدرون أمراً من الحكومة - فى اللحظات الأخيرة قبل الحصاد - بمنع تصدير الزيت والقمح ، فيركد المحصول ولا يتمكن المزارعون العرب من الوفاء بديونهم فيتركون أرضهم لشيلوك لقاء ما اقترضوه .

أما هؤلاء الذين ظلوا صامدين ، لا يقترضون ويرفضون بيع أرضهم بأى ثمن وتحت أى ظرف ، فالعصابات الإرهابية كفيلة بهم ، كما حدث للشيخ سعيد ، الذى رفض بيع أرضه فأرسل إليه شيلوك ضابط الشرطة الصهيونى زيكناخ ليقتله هو وأفراد أسرته جميعا .

ولقد أوعز الصهاينة أيضاً إلى سلطات الانتداب التفرقة بين العمال العرب والعمال الصهاينة ، وألزمت اليهود من أصحاب الأعمال عدم تشغيل أى عامل عربى ولو كان أرخص سعراً وأكثر إنتاجاً . أما اليهود غير الصهيونيين الذين جرءوا على رفض هذا القرار واستخدموا عمالاً عرباً ، فتكفلت بهم اعتداءات العصابات الإرهابية أيضاً ، حيث تعتدى عليهم وعلى عمالهم - كما حدث لليهودى الفلسطينى ، غير الصهيونى ، أبراهام - ولا يجدون من يستجيب لشكواهم عند الشرطة أو غيرها . وحين ذهب أبراهام يشكو إلى شيلوك اعتداء رجاله عليه وعلى عماله ، رافضاً الفكر الصهيونى الاستعمارى ، حاولوا تلفيق تهمة له قبض عليه بسببها واقتيد إلى مقر الشرطة . فالصهاينة لا يتورعون عن التنكيل بمن يقف فى طريق

مخططاتهم ، ولو كان يهوديا .

بل إن الصهاينة ينقلبون أيضاً على سلطات الانتداب ، التى مكنت لهم من فلسطين والعرب ، لأنها أصدرت « الكتاب الأبيض » ، الذى لم يرض العرب ، ولكن « نفوسهم اطمأنت به قليلاً على مصير فلسطين . وكان هذا لتخدير أعصابهم وحملهم على الرضا بتأجيل المطالبة ببقية أمانيهم إلى ما بعد الحرب » - كما يقول شيلوك - ولكنه لم يرض الصهاينة أيضا ، فأخذوا يدبرون للاغتيالات السياسية فى مصر وفى فلسطين جميعا ، يستهدفون بها رجال بريطانيا ، إظهاراً لغضبهم على سياستها ، أو إثارة للرأى العام الإنجليزى على العرب .

والصهيونية فى فلسطين لم تقم بذاتها ، ولكنها اعتمدت كلية على المساعدات التى كانت ترسلها لهم الوكالة اليهودية ، التى كانت - بدورها - تجمعها جباية من اليهود الصهاينة فى أمريكا - أساساً - وفى كل أنحاء العالم بعد ذلك ، حتى من البلاد العربية نفسها .

ونرى تكامل تخطيطهم فى الفصل الرابع من المسرحية ، حيث يجتمع مع شيلوك القائمون بأمر الدعاية والإرهاب وشراء الأراضى ، ومعهم المحامى الصهيونى كوهين الذى يقوم على تنظيم الشئون القانونية للصهاينة ، وبخاصة قضايا نزع الملكيات الزراعية ، وقضايا من تلك التى نشبه قضية عبد الله الفياض مع عمه ، التى تتيح للصهاينة فى النهاية اغتصاب الأرض .

وهكذا اجتمعت الصهيونية العالمية وسلطات الانتداب البريطانى مع المهاجرين الصهاينة ليغتصبوا أرض فلسطين من أهلها ويقيموا عليها دولتهم الاستعمارية ، على الرغم من مقاومة العرب ، أصحاب الأرض الأصليين ، واليهود غير الصهاينة أيضا .

إن شيلوك - فى هذه المسرحية - رمز على الشخصية الصهيونية بكل مكوناتها التى رباها الجيتو اليهودى فى أوربا الشرقية ، والاضطهاد الذى

لاقاه اليهود فى كل مكان - عدا العالم العربى والإسلامى - بسبب من تعاليمهم - باعتقادهم أنهم الشعب المختار - وهامشيتهم - بعدم مشاركتهم فى الإنتاج - واستغلالهم عائد هذا الإنتاج الذى لا يشاركون فيه بمعيشتهم على التجارة والربا ، وانعزاليتهم داخل « حارتهم » وداخل أساطيرهم ومعتقداتهم أيضاً انتظاراً لتحقيق العودة إلى أرض الميعاد . وحين أتاحت الظروف الاستعمارية انطلاق الدعوة الصهيونية لبى شيلوك على الفور وانتقل إلى فلسطين ليستغل الصفات الأساسية التى اكتسبها اليهود من تجربتهم التاريخية داخل الجيتو ، فيسخر مهارة اليهود التجارية والربوية فى نصب أحبولاته لعرب فلسطين ، ولا يتورع عن استخدام « بنات صهيون » طعماً لفرائسه ، مستغلا لهو الشباب وطيشهم مرة ، وضائقة الرجال - التى يخلقها الصهاينة أنفسهم مع سلطات الانتداب للعرب - مرات . أما الذين فتحوا عيونهم على اتساعها ليقوا أنفسهم ووطنهم شر الضياع فكانت دموية الشخصية اليهودية - فى غير قتال - كفيلة بهم ، تهاجمهم فى ظلام الليالى ولا تبقى منهم أحداً .

والمسرحية - كما هو واضح - مسرحية سياسية ، ترمى إلى دق الأجراس بعنف لإيقاظ العرب لمواجهة ذلك الخطر الداهم الذى يجتاح قطعة من وطنهم ، وإلى إيقاظ المسلمين لما يتهدد دينهم وعقائدهم على يد هؤلاء الصهاينة . ولذلك كثرت المناقشات ذات الطابع السياسى فى المسرحية ، سواء بين العرب الفلسطينيين أنفسهم أو بينهم وبين فوزى بك الوطنى المصرى والد نادية خطيبة عبد الله الفياض وشقيق عربى باشا القانونى الكبير - كما تصفه شخصيات المسرحية - أو بين الصنهاينة بعضهم لبعض ، أو بينهم وبين أبراهام اليهودى اللاصهيونى . . وهكذا .

وبالرغم من هذه النغمة السياسية التى تغلب على الحوار فإنه حوار يجذب الانتباه ، ولا يجعل المتلقى يسأم منه أو يمله ، ربما لأهمية الموضوع الذى يرتبط بمصير أمة بكاملها ، وربما لوعى المؤلف وإحاطته الكاملة بأبعاد موضوعه ، فضلا عن الموضوعية الواضحة فى إدارة الحوار ،

والتناسب بين الحوار والشخصية التى ينسب إليهما . ولا شك أن للخط الإنسانى الذى يكتنف المسرحية - موضوع عبد الله الفياض والفتاة اليهودية ، وعلاقته بعمه ، وعلاقته بشيلوك ، وأيضاً الخط الثانى الذى بدأ متأخراً عن مطاردة الضابط العربي كساب للشرطى الإرهابى الصهيونى زبكناخ الذى قتل أسرة عربية بكاملها - كل هذا كان ذا أثر ولا شك فى التخفيف من الجفاف الذى كان يمكن أن يصيب المسرحية بحوارها السياسى الغالب . فالكاتب استطاع - ولا شك - أن يجذب انتباه متلقى المسرحية إلى اللحظة الأخيرة فيها دون ملل أو نفور .

لكن الكاتب اضطر - إزاء السياسية الغالبة للموضوع - إلى استخدام أبسط مايمكن استخدامه من شخصيات ، أعنى الشخصيات النمطية التى لا تمثل إلا جانباً واحداً أو لوناً واحداً من « الأخلاق » أو « الطباع » . فكاظم الفياض وميخائيل وأخوه كساب يمثلون الثورة الوطنية فى فلسطين ، فى حين يمثل شيلوك ورجاله من الصهاينة الوجه القبيح للمحتل ، ومعهم من العرب خليل الدواس ، الشاب الفاسد الذى أضاع ماله وأرضه ثم عمل قواداً للصهاينة . أما الشخصية الوحيدة التى تبدو وكأنها تنمو خلال المسرحية فهى شخصية الشاب عبد الله الفياض ، الذى يستسلم لنزواته ، وهو على وعى كامل أنها نزوات ، فلما تضيع أرضه يعود تائباً نادماً مستغفراً عمه ورجال المقاومة وخطيبته التى أتت مع أسرتها فى طريقهم إلى لبنان . وبالرغم من أننا نشعر من حوار عبد الله مع عمه وميخائيل أنه على وعى -وإن كان وعداً مبتوراً- بما يخطط له الصهاينة ، فإننا نتوقع سقوطه ، ونتوقع أيضاً توبته وندمه ، لأنه يتحدث دائماً عن حبه لخطيبته وعن عودته المؤكدة إليها بعد أن يقضى نزواته ! إننا - منذ البداية - نعرف أن الكاتب يحتفظ لشخصيته بخط العودة مفتوحاً ، لأنها لابد عائدة إلى موقعها الطبيعى الذى يريدها الكاتب فيه ، موقع المجاهدين فى سبيل الوطن .

ولم تكن توبة عبد الله ، أو عودته ، عودة « الوعى » ، لكنها توبة اخلاقية لا ندرى لها سبباً معقولاً ؛ فهو يصف نفسه بأنه « جندى خاسر من

أبناء فلسطين قد غره الشيطان فخانها ثم هداه الله إلى التوبة فهو الساعة ماض ليريق دمه فى سبيلها » . ولكنه تاب على أية حال ! بل انتوى أيضاً الالتحاق بالمجاهدين فى الجبل « تكفيراً عن ذنبه فى حق وطنه » ، ولم يترك خطيبته إلا بعد أن رآها « تعفو » عنه ، فيخرج إلى الجبل ممتلئا حماسة وشجاعة .

إن شخصية عبد الله نفسها شخصية نمطية تكررت كثيراً فى المسرح المصرى قبل هذه المسرحية ، نجدها - مثلاً - عند إسماعيل عاصم[1] وغيره من مؤلفى هذه الفترة . ولعل الهدف الأساسى فى المسرحية - وهو هدف سياسى ، تحريضى - غلب على الكاتب فاكتفى به مغضياً عن بناء الشخصيات بناء متنوعا عميقا متعدد الجوانب ، ومرتكزا على خطورة القضية التى يدعو إليها ، وهى قضية إنقاذ فلسطين قبل أن تضيع ! ولعل هذا نفسه مايلهى المتلقى عن النظر المدقق ليلتقط هذه الجوانب الضعيفة فى المسرحية ، لأن الموضوع - كما عرضه الكاتب من خلال الحوار والحوادث - سيأخذ بمجامع نفسه وعقله فلا يسعى إلى الجوانب الفنية الأخرى فى المسرحية إلا بعد فترة من قراءتها أو مشاهدتها .

ولهذا فإن أفضل قراءة - أو تقديم مسرحى - لهذه المسرحية هى قراءتها على أنها عمل تسجيلى[2] ، يرصد حركة الغزو الصهيونى لفلسطين العربية ، والدور المشبوه للاستعمار الإنجليزى فى التمهيد لهذا الغزو

---

(١) فى مسرحية « صدق الإخاء » ، مثلا ، تقوم شخصية « نديم » بهذا الدور .

(٢) يقوم المسرح التسجيلى - أو السياسى - على استخدام خشبة المسرح لعرض مشكلة سياسية - أو اقتصادية أو اجتماعية - من خلال وجهة نظر معينة بغية التأثير على جمهور المتفرجين ويعتمد هذا المسرح على وسائل غير فنية كالاجتماعات والوثائق وسرد الأحداث التاريخية . . وغير ذلك ، واستخدام الأفلام والشرائح الملونة والأقنعة ، وأهمل العناصر الفنية التقليدية فى بناء المسرحية ، كالحبكة والإدهاش والمفارقة والتشويق . . الخ . وبالرغم من أن كتاب هذا المسرح يحاولون الإيحاء بحياد عناصر هذا المسرح حيادا كاملا ، فإن وجهة نظر الكاتب لا تغيب إطلاقا عن العمل المسرحى التسجيلى . انظر عن المسرح التسجيلى :

د. حسن محسن ، المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر ، دار النهضة العربية ١٩٧٩ ، الفصل

والتمكين له ، وحركة المقاومة العربية - التى أحيطت حينئذ بكثير من المحاذير والمزالق - لوقف الاستيلاء النهائى على فلسطين العربية . إنها بهذا - وكما سنرى فى عملى باكثير الآخرين عن القضية نفسها - أعمال تسجيلية جيدة ، بل متقدمة على ظهور المسرح التسجيلى الأوربى فى شكله النهائى المستقر فى الستينيات من هذا القرن[1] .

أما الجزء الثانى من المسرحية « الحلم » فيتنبأ بقيام إسرائيل ، ولكنها ما تلبث أن تنفجر بتناقضاتها الداخلية فيعقد مؤتمر تحضره نادية - خطيبة عبد الله الفياض - نائبة عن عمها القانونى الكبير عربى باشا ممثلة للجانب العربى لتصفية الكيان الصهيونى . وهو جزء غير ذى قيمة فنية كبيرة ، فضلاً عن أنه سيتكرر - بشكل أخف حدة ، وأكثر فنية - فى المسرحية التالية « شعب الله المختار » .

الشعب المختار من الداخل :

مسرحية لباكثير تدور حوادثها فى إسرائيل بعد إنشائها ، وبعد حوادث - على المستوى السياسى - رأى فيها الكاتب بشائر - أو نذراً - تنبىء بالنهاية لدولة إسرائيل . فقد كتب باكثير هذه المسرحية فى عام ١٩٥٦ ، بعد توقيع صفقة الأسلحة التشيكية الشهيرة لمصر ، وبعد مؤتمر باندونج لعدم الانحياز فى العام السابق مباشرة . غير أن اعتماد الكاتب الأساسى فى المسرحية كان قائماً على تصوير التفسخ الخلقى والصعوبات الاقتصادية والصراعات العرقية والطبقية داخل إسرائيل نفسها ، هذا فضلاً عن الصراع النفسى الذى يعانيه الإسرائيلى من توزع ولائه بين الدولة التى قدم منها وولائه لدولته الجديدة ، إسرائيل .

- الخامس . وسامى حشبة ، قضايا معاصرة فى المسرح ، وزارة الإعلام ، بغداد ١٩٧٢ ، ص٤٩ وما بعدها

وتقديم د . يسرى خميس لمسرحية مارا - صاد لبيتر فايس ، روائع المسرحيات العالمية ، ٤٣ ، مارس ١٩٦٧ .

(١) يؤرخ لهذا المسرح بعرض مسرحية « النائب » سنة ١٩٦٣ للكاتب الألمانى هوخهوت بإخراج إرفين بيسكاتور على خشبة المسرح الخاص ببرلين الغربية ، انظر د . حسن محسن ، السابق ، ص٤٠١ .

ويصور لنا باكثير هذا كله من خلال مجموعة من الشخصيات التى تعيش فى أحد فنادق تل أبيب أو تفد إليه ، وكان يديره يهودى نمسوى وزوجته وابنته . ويعيش معهم فى الفندق أربعة من أعضاء الكنيست ينتمى كل واحد منهم إلى دولة مختلفة ؛ أمريكى ، وروسى ، وفرنسى ، وإنجليزى ، وخطيب ابنة صاحب الفندق شاب يهودى مصرى ، وشريكه فى الفندق يهودى يمنى ، ويأتى إلى الفندق سائح إيطالى وزوجته ، ثم مستثمران أمريكيان ، أحدهما يهودى .

ونلحظ منذ البداية ضيق الأم (سارة) بخطيب ابنتها (سيمون) لأنه فقير ، ولأن الابنة تضطر إلى التنقل من فراش إلى فراش لتجمع الدوطة التى تمكنها من الزواج ! فى حين تريد هى لابنتها أن تكون حرة تنتقل بين زبائن الفندق ، وبخاصة الأغنياء منهم ، تسلب منهم أموالهم لتفرغها فى خزانة أمها ! والواقع أن سيمون كان واقعياً إلى أقصى درجة ، و « متفهما » أيضا ؛ فهو بالرغم من بعض الغيرة المصرية البغيضة فيه ! ، لا يمانع إطلاقاً فى تنقل خطيبته من أحضان عجوز من رجال الكنيست المقيمين بالفندق إلى أحضان دندى ، رجل الأمم المتحدة الذى جاء يراقب وقف إطلاق النار على حدود الأردن بروح محايدة فى البداية ، والذى يقبض كل شهر ألف دولار لا يعرف كيف يصرفها ، أو أحضان السنيور أمبرتو المليونير الإيطالى الهارب من زوجته ليستمتع « بإسرائيل » !

أما الأم فإن هذا غاية مناها ، وإن كانت تتمنى أيضاً أن تكمل سعادتها بذهاب هذا الخطيب المفلس ، فهى نفسها ماتزال تقدم « خدماتها » للزبائن الأغنياء ، بالرغم من ذهاب نضارة الشباب ، لكن الأب ـ كسيمون ـ يقبل هذا كارهاً ، لأنه يحب سيمون ويحترمه ، ويعلم أن ابنته تحبه ، وأن سعادتها معه ، كما أن والد يمون فى مصر غنى ولابد أنه سيتمكن من تهريب بعض أمواله إلى ابنه فى إسرائيل

هذا التفسخ الخلقى لا يقف عند حدود النساء ، بل إن الرجال أيضاً يفعلون الشىء نفسه ؛ فأعضاء الكنيست يغازلون دائماً المرأة وابنتها ،

وعضو الكنيست الفرنسى الأصل يغازل جوليا زوجة المليونير الإيطالى ، بل يقتحم عليها حجرتها فى الليل ولا يخرج حتى تحدد له موعداً آخر حتى تتخلص منه ، وسيمون لا يمانع فى الاستجابة « لإعجاب » السيدة الإيطالية الغنية به ، لكنه حين يكتشف أنها تريد أن تغيظ زوجها به يسلمها إلى دندى المسكين لينال (علقة) بدلا منه ، وهكذا .

إن التفسخ الخلقى هنا لا يعنى - فى رأى باكثير - مجرد ضعف الوازع الخلقى عند اليهودى بصورة عامة فحسب ، لكنه يعنى أيضاً مظاهر تشتد بوصفها أعراضاً للأزمة الاقتصادية الطاحنة التى تعانيها الدولة فى كل قطاعاتها ، حتى ليصبح الشباب بلا عمل ، ويستحيل عليهم تدبير أمور الزواج ، ومن ثَمّ يُكْرهون على قبول تلك الوسائل المنحطة للحصول على المال .

إلى جانب هذا الخيط الإنسانى - الاجتماعى يسير خيط آخر نراه فى ذلك الحوار الساخن الذى يدور بين عزرا ، اليهودى اليمنى شريك حائم فى الفندق ، و « الكواهين الأربعة » أعضاء الكنيست . من هذا الحوار نعرف كيف ينظر يهود أوربا إلى يهود الشرق بوصفهم متخلفين فى فكرهم وعقائدهم ويمثلون تياراً رجعياً خرافياً لا يمكن أن يساير دولة عصرية فى القرن العشرين . ويرتبط بهذه الفكرة النظرة المتعالية التى يوجهها اليهودى الغربى إلى اليهودى الشرقى أياكان موطنه :

كوهينسون : لا تنسَ يامسيو كوهينوف أنّا (دولة) يهودية فيجب علينا أن نحترم السبت .

كوهينوف : رجعية سخيفة لا تليق (بدولتنا) المتحضرة .

كوهينسون : هذا لو كان يهود إسرائيل كلهم ملحدين مثلك . لكن فيهم المؤمنين المحافظين .

كوهينوف : تعنى أولئك الرجعيين المنحطين من يهود العراق ويهود المغرب ويهود اليمن - هؤلاء يجب أن يكونوا تبعاً لنا

لا أن نكون نحن تبعاً لهم .

كوهان : أنا على رأى مسيوكوهينسون - إنه من أسخف السخف أن يفرض علينا نحن يهود أوربا وأمريكا بأن ننحط إلى مستوى يهود اليمن .

(**يظهر** حينئذ عزرا عند البوفيه وكان قد دخل متسللاً)

(شعب الله المختار ، ١٧ ، ١٨)

وبدخول عزرا يبدأ الحوار يتحول من كونه بين طرفين ، أحدهما يتمسك بالدين والآخر ضعيف الإيمان به - كما قد يبدو من بداية الفقرة السابقة - إلى تراشق بين جنسين وحضارتين لا يحب أحدهما الآخر ولا يحترمه وليس أحدهما على استعداد للتعايش مع الآخر .

عزرا : إن السبت سيبقى على رغم أنوفكم . فإن لم تعجبكم الحال فاخرجوا من إسرائيل .
(يتضاحك الجميع) .

عزرا : ويلكم مم تضحكون ؟ من زندقتكم وإلحادكم ؟

كوهان : بل من تأخرك . (يضحكون) .
كوهين : إذا خرجنا من إسرائيل فلمن نتركها ؟
كوهان : لعزرا وجماعته ، ليهود الشرق . . للسفارديم !
كوهينوف : إذن تصبح إسرائيل أشد دول الأرض انحطاطا !
عزرا : (محتدا) بل أنتم سبب الانحطاط يا أشكنازيم . ما دمتم فى إسرائيل فلن يتم مجدها الموعود أبدا .
(يتعالى ضحكهم)
كوهين : أتستطيع ياعزرا أن تقول لنا لماذا ؟
عزرا : لأنكم لستم من شعب الله المختار . أنتم دخلاء من نطف السلاف والصقالبة واللاتين والجرمان ومن شئتم من الأمم .
(يمضون فى ضحكهم)

كوهينسون : ومن هم شعب الله المختار إذن ؟
كوهان : أنتم ؟
عزرا : (محتدا) نعم نحن .
الأربعة : (ساخرين) أنتم ؟؟
(يرتجف عزرا غضبا وهم يقهقهون ضاحكين) . (ص ١٩)

فالحوار هنا يخرج من حدود الغضب إلى أعماق التعصب الجنسى والحضارى من جانب الغربيين (الأشكناز) ، فلا يجد عزرا - ممثل السفارد أو اليهود الشرقيين ـ إلا الطعن فى انتساب الغربيين إلى العرق اليهودى (الذى يدعون نقاءه الخالص من الاختلاط) وخروجهم ، بالتبعية ، من مقولة « الشعب المختار » . إن عزرا - ودون أن يدرى أو هو يدرى ، لا نعلم - يهدم المعبد على رؤوس الجميع إذ يسقط نظرية النقاء العرقى (للشعب) اليهودى تماما ؛ فالغربيون « أخلاط من نطف السلاف والصقالبة واللاتين والجرمان ومن شئتم من الأمم » - كما يقول عزرا - وما داموا فى إسرائيل « فلن يتم لها مجدها الموعود أبدا » ، لأنه أسقط - فى الحقيقة - أسس قيامها أصلا . والنتيجة الطبيعية لسقوط نظرية « النقاء العرقى » هى سقوط مقولة « الشعب المختار » بالضرورة ؛ فلمن الاختيار إذا لم يكن هناك شعب نقى عرقيا بالمفهوم الصهيونى نفسه ؟

إن عزرا - بطبيعة الحال - لم يقصد إلا أن ينفى « الاختيار » الإلهى عن يهود أوربا وأمريكا ، وأن ينسبه إلى يهود الشرق ، لكن السؤال يبقى والقضية تظل قائمة ، فهو يستند فى هذا النفى إلى عدم نقاء يهود الغرب (ولنلاحظ أن الصهيونية نشأت فى أوربا أساسا) فما الذى يجعل يهود الشرق أنقياء ؟ وأليس « الاختيار » قائما أساسا على « النقاء » ؟ فهل يكون « الاختيار » مخصوصا بجزء من (الشعب) دون جزء آخر ؟ إنها - على أية حال - أوهام اليهود والصهاينة بنوا عليها حقائق استعمارية ، وساعدهم على بنائها القوى الكبرى التى تتحقق مصالحها بوجود هذا الكيان الغريب النشأة والتكوين ، أو كما يقول **صاحب الفندق** :

حائم : ليسمعوا فإنى لا أبالى - كنا مبسوطين حتى جاء هؤلاء القوم فأقاموا دولتهم وجلبوا إليها المفاليك والصعاليك من كل شكل ولون .

فأى دولة هذه التى تقوم على أمشاج من « المفاليك والصعاليك من كل شكل ولون » ؟ وهم لا يختلفون فى أجناسهم فحسب ، بل يتفاوتون أيضا فى مستوياتهم الطبقية باختلاف البلاد التى جاءوا منها :

حاتم : أرأيت يا سارة كيف يتفاوت الأفراد بتفاوت دولهم فى الغنى والفقر ، كوهينسون غنى لأن أمريكا غنية وكوهان فقير لأن فرنسا فقيرة . ونحن شحاذون مفلسون لأن دولتنا شحاذة مفلسة تتسول فى كل مكان . (ص ٨)

ويزيد هذه التناقضات عمقا أن بعض من يعيشون فى إسرائيل ـ ككوهينوف الروسى ـ يؤمن بأن المعتقدات الدينية خرافات لا تلائم « دولة فتية » فى القرن العشرين ، وبعضهم يتقبلها لمجرد منافقة الفئات المتدينة فى إسرائيل عن غير إيمان حقيقى بها . فعزرا يتهم الكواهين الأربعة بالزندقة والإلحاد ، وهم أعضاء الكنيست فى دولة تقوم على أسس دينية أصلا ؛ فأى تناقض !

وقد رأينا من قبل شيوع صفة البخل بوصفها تكوينا لازما للشخصية اليهودية ، مرتبطة ــ فى الوقت نفسه ــ بالجشع والشره والحب الطاغى للمال ، وتصبح المصلحة الشخصية أعلى من أى تقدير آخر فى حياة اليهودى ، ولو كانت المسألة هى حياة (الشعب) اليهودى نفسه . ومن هنا تصبح العلاقات بين شخصيات تتصف جميعا بهذه الصفات علاقات تناقض وصراع لا يتوقف . فصاحب الفندق وزوجته يحاولان سلب أكبر قدر ممكن من المال من « زبائنهم » ، وبكل الوسائل : الزوجة تعاشر أعضاء الكنيست وتدفع ابنتها إلى أحضانهم وأحضان المليونير الإيطالى ، والفتاة تغازل المستثمر الأمريكى علنا ، وخطيبها يرى هذا كله ويقبله - بالرغم من مشاعره الحقيقية - ليفوز بالدوطة والفتاة ، وصاحب الفندق لا يغضبه أن يعلم أن زوجته تذهب الى الحجرات ليلا ، لكنه يغضب لأنها لم « تخبره » بما أعطاها كل واحد من زبائنها ! ويوافق على تقلب ابنته بين الرجال . والكواهين الأربعة أعضاء الكنيست يستغلون المستثمرين الأمريكيين حتى ليشربوا ويأكلوا على حسابهما دون أن يدعواهم ، ولا يوافقون على دعوة

كوهينوف للسفير الروسي لمناقشته في صفقة الأسلحة التشيكية لمصر وتأثيرها على مستقبل إسرائيل إذا كانوا سيدفعون حساب الحفل الذى سيقام له ، بل يوافقون على إلغاء الدعوة إذا أصر كوهينوف على أن يدفعوا .

وطبيعى أن تنتفى الثقة فى المعاملات بين الأفراد فى مثل هذا المجتمع لأن كل واحد منهم يظن أن الآخرين يسرقونه ، أو أنه - من شدة حرصه - يخشى على ماله أن يمس . وطبيعى أيضا أن يكون الاستغلال هو الهدف الذى يوجه سياسة الدولة والأفراد معا . فالحكومة تستغل المستثمرين استغلالا بشعا ؛ فحين يقول كوهان للمستثمرين الأمريكيين إن « إسرائيل تفتح لكما ذراعيها مرحبة باسمة »يعلق حائم لزوجته فى صوت خافض « لتعصر عنقيهما عصرا حتى يلفظا الدولار الأخير » (ص ١٣) . والحكومة تسجل المشروع كله باسم الشريك اليهودى . . دون علم الآخر الأمريكى حتى لا يفكر فى تصفية مشروعه أو الحصول على أمواله ، ولا يعنيهاأن تبذر بهذا الشقاق بين الشريكين . ولا ينفصل تصور مستقبل إسرائيل فى المنطقة عن هذا الإطار نفسه من العلاقات ؛ فإسرائيل بدأت بتهريب بضائعها إلى الأسواق العربية عن طريق قبرص واليونان وتركيا وإيطاليا ، ولكن «هذا إجراء مؤقت على كل حال ريثما يتم الصلح قريبا بيننا وبين العرب فنغزوا أسواقهم ببضائعنا ونستورد منها المواد الخام » - كما يقول كوهين (ص ١٥) . والصلح ضرورى فى هذه الحالة « سنحصل على الصلح بأى سبيل ، بالرضا إن أمكن وإلا فبالقوة » (ص ١٦) . فعلاقات إسرائيل فى المنطقة مخطط لها أن تكون علاقة قائمة على الاستغلال ؛ فالصلح مفروض بالقوة ، والتعاون إن تعذر فالحل فى التهريب ، وإن قام التعاون فلن يكون إلا فتحا للأسواق العربية أمام بضائعهم وسلب المواد الخام ، وكوهينسون - الأمريكى - يعلق على مشروع السد العالى قائلا :

كوهينسون : ومن قال لكم إن هذا المشروع سيتم ؟ لن نسمح للبنك الدولى أن يقرض مصر لهذا المشروع أبدا .

ليفى : حتى بعد عقد الصلح ؟

كوهينسون : حتى بعد عقد الصلح إلا إذا كفلت لنا ضمانات كافية للحد من الصناعة المصرية وحصرها فى نطاق ضيق . .

كوهين : أو إذا قبلت مصر أن تقوم فيها فروع لمؤسساتنا الصناعية تستمد من تلك القوى الضخمة التى سيتيحها المشروع . .

(ص ١٦)

هذا الإطار الاستغلالى من العلاقات الذى تقوم عليه إسرائيل يتوقع بطبيعة الحال- أن ترفضه دول المنطقة ، ولهذا لابد أن تسلح إسرائيل دائما لفرض « تعاونها » على دول المنطقة وانتزاع « تعاون » دول المنطقة معها ، وتصلح لهذا الإطار الغريب من « التعاون » الفكرة اليهودية عن « أرض الميعاد » التى تتيح لإسرائيل التوسع المستمر على حساب دول المنطقة :

كوهان : . . . إن إسرائيل لن تقف عند حدودها الحالية ولن تهدأ حتى تهيمن على سائر أرض الميعاد من النيل إلى الفرات .

(ص ١٦ - ١٧)

وهكذا ينجح باكثير ، بكثير من السلاسة فى الحوار والأحداث ، فى نقل الصفات الملازمة للشخصية اليهودية فى الأدب والتراث العالميين إلى أن تكون ، لا مجرد صفات لأشخاص ، لكنها تصبح أيضا صفات (لدولتهم) ، الأمر الذى يحدث صدعا خطيرا فى العلاقة بين الفرد والدولة لتضارب مصالح الأفراد مع مصالح (الدولة) أوالجماعة ، ويتحول حلم الأفراد إلى كابوس مزعج ؛ فتواجه الأغلبية العظمى من (الشعب) استمرار هذه (الدولة) فى الحياة ، ويقومون بثورة على الحكومة ويسلمون أمرهم إلى هيئة الأمم التى (تصفى) إسرائيل وتعيد المهاجرين إلى بلادهم .

ولعل أبرز ما فى هذه المسرحية نجاح باكثير فى التعامل مع الشخصيات فى المسرحية لا بوصفها تنويعات على النمط الأصلى للشخصية اليهودية ، لكنه تعامل مع « شخصيات » تعيش تجربة تاريخية حية ، تتأثر بها وتحاول التأثير فيها ، وهو التأثير الذى يبلغ ذروته بتنظيم الثائرين على نظام الحياة فى إسرائيل وظروفها ، ثم قيامهم بالثورة وإمساكهم بزمام الأمور .

فالشخصيات الأساسية تعانى من أزمات محددة ، اقتصادية واجتماعية . سيمون - مثلا - يعيش أزمة نفسية حادة بسبب ولائه المزدوج بين بلده الأصلى - مصر - وبين إيمانه بالحلم اليهودى فى إنشاء إسرائيل واستمرارها فى الحياة . وقد عمق من هذه الأزمة الخطاب الذى أرسله له صديق من رومانيالم يطق الحياة فى إسرائيل فعاد إلى بلاده فأذهلته المعاملة الطيبة التى لقيها حين عاد ؛ فعدّ نفسه خائنا لبلاده الأصلية فانتحر . وبلغت الأزمة ذروتها حين قبض عليه فى قضية تجسس فى مصر لكن القضاء المصرى برأه ، وجاء أصدقاؤه المصريون يهنئونه بالبراءة ، فأحس بالشعور نفسه الذى راود صديقه المنتحر ، لكنه تغلب عليه بالانحراط فى جماعة الثائرين العاملين على تقويض إسرائيل .

وبالرغم من هذا التعامل الحى التاريخى مع الشخصية اليهودية ، فإن النمط اليهودى لم يغب عن المسرحية كلية ، وظل فعالا إلى حد كبير ، ونتصور أنه هو المسئول عن هذا البرود المستفز للشخصيات إزاء التفسخ الخلقى السافر فى علاقات الشخصيات ، وهذه المبالغات الكوميدية فى وصف البخل اليهودى الشهير . . وهكذا . لكنه - على أية حال - نجح فى إشعارنا بحيوية الشخصيات حيوية غلبت على النمط فغاب فى أعماقها لتعيش التجربة التاريخية بكل أبعادها .

وعلى الرغم من هذه الرؤية للشخصية اليهودية فى الإطار التاريخى ، وذلك الوعى الواضح لباكثير بالظروف التاريخية لنشأة إسرائيل ، وأيضا بالتركيب الاجتماعى الاقتصادى والعرقى لسكان إسرائيل ، وعلمه أن المساعدات الخارجية المتدفقة على إسرائيل - وبخاصة من الولايات الأمريكية التى حفظت لها حياتها حتى كتابة المسرحية - وحتى اليوم - نقول على الرغم من هذا كله يتصور أن المسألة يمكن أن تتوقف بمجرد « معرفة الشعب الأمريكى بالحقائق » ، أو التخفيف من "قبضة اليهود على وسائل الإعلام . ففى المناقشة بين المستثمر الأمريكى أندرسون والكواهين الأربعة يهددهم أندرسون بأن دافع الضرائب الأمريكى لن يصبر على هذه الحال طويلا ، ويحاول ليفى ، زميله اليهودى ، أن يعتذر عنه :

كوهان : فكيف يهددنا الآن بدافع الضرائب الأمريكى ؟

ليفى : إنه معذور إذ خشى أن ينقلب الرأى العام فى أمريكا على اليهود .

كوهينسون : هذا محال .. نحن المسيطرون هناك على كل شىء .. على الصحافة والإذاعة والبنوك والمصالح الحكومية وعلى الكونجرس بل على البيت الأبيض نفسه .

ليفى : أجل هذه هى الحالة اليوم .

كوهينسون : وإلى الأبد .

أندرسون : صدقنى يا مستر كوهينسون أن الشعب الأمريكى يجهل معظمه هذه الحقائق .

كوهينسون : يجهل أويعلم . ما شأننا به ؟

أندرسون : يوم يعرفها سيكون له شأن آخر . (ص ١٦)

فالقوى الاستعمارية العالمية ، وبخاصة الولايات المتحدة الأمريكية ، ليست على استعداد للتخلى عن إسرائيل التى تخدم أهدافهم فى ضرب الحركة الوطنية والقومية العربية فى كل آن أرادت النهوض فيه ، كما أنها تعوق حركة التنمية العربية التى تهدف إلى خلق اقتصاد قوى مستقل بذاته يستغنى عن الاعتماد على القوى الاستعمارية . ثم إن وجود إسرائيل فى المنطقة يبيح المواد الخام العربية - وبخاصة البترول - للدول الصناعية الكبرى التى لا تستغنى عنه ، وأهم من ذلك أن وجود إسرائيل حل مشكلة اللاجئين اليهود الذين تدفقوا على أوربا الغربية والولايات المتحدة فى نهايات القرن الماضى وبدايات القرن الحالى ، وأتاح لهذه الدول التخلص - إلى الأبد ، فى تصورهم-من مشكلة الأقليات اليهودية الطفيلية فى المجتمعات الغربية . لهذا فإن وجود إسرائيل يخدم الأهداف الاستعمارية الغربية فى المنطقة ، الأمر الذى يجعل الأمريكيين - وغيرهم من الغربيين - على وفاق تام مع سيطرة اليهود على وسائل الإعلام الغربية ، بل إنهم يساعدونهم أيضا على هذا التعتيم الإعلامى على القضاياالعربية العادلة وعلى حقائق الصراع العربى - الإسرائيلى .

وبالإضافة إلى هذا فإن باكثير لم يقدر تقديرا كافيا أن الصهاينة فى دعوتهم لإنشاء إسرائيل لم يبدءوا من فراغ ، بل لعبوا على وتر حساس ظلت الكتب المقدسة تعزف عليه دائما فى حياة اليهود على امتداد تاريخهم ، هو فكرة العودة إلى أرض الميعاد من النفى أو الشتات الذى تعيشه الأقليات اليهودية فى كل مكان ؛ إذ تشكل « أسطورة النفى والعودة إحدى النقط المحورية فى الرؤية اليهودية للتاريخ »[1] . هذه الفكرة يؤمن بها اليهود إيمانا صوفيا لا مجال إلى الشك فيه أو التقليل من شأنه - أيا كانت أصول هذا الإيمان ومستنده الدينى أو الأسطورى ، وأيا كان رأينا فيه أيضا - لأنه يفسر هذا الانتشار الواسع السريع للفكرة الصهيونية بين يهود العالم ، كما أنه يفسر أيضا هذا الالتزام الروحى من جانب يهود العالم تجاه إسرائيل ، ولعله هو ما يحفظ لإسرائيل تماسكها حتى الآن ولا يدفع بالتناقضات الاجتماعية والدينية والعرقية فى إسرائيل - بالرغم من وجودها وقوتها - إلى مرحلة الصراع . هذا دون أن نغفل ذلك الإحساس المستمر بالخطر الذى ينميه حكام إسرائيل فى (شعبهم) باستمرار ؛ لأن الشعور الجماعى بالخطر من العرب الذين يحيطون بهم ويتحينون الفرصة (لقذفهم فى البحر) - كما تروج الصهيونية - يؤدى إلى العلو ، ولو إلى حين ، على التناقضات الاجتماعية والعرقية والدينية التى تنخر فى عظام إسرائيل .

أما الغريب فى المسرحية حقا فهو غياب العنصر العربى الفلسطينى غيابا يكاد يكون تاما . فمن بين كل الشخصيات المسرحية لا نجد إلا بائع لبن عربى عجوز ، يبيع اللبن لصاحب الفندق بثمن أقل من غيره ، ويظهر تمسكا شديدا بالبقاء إلى جانب ما بقى من أرضه ، ولو عانى فى سبيل بقائه ما يعانى . ويعلق على أحلام الصهاينة فى « أرض الميعاد » بقوله - غاضبا - « مستحيل » ، ولا شىء غير هذا . إن التمسك بالأرض واحتمال الأذى فى سبيلها هو - لا شك - أكثر عناصر المقاومة لأحلام إسرائيل فعالية ، لكنه - فى المرحلة النهائية - لا يكفى وحده ؛ لأن هناك من أجبروا إجبارا - وهم الغالبية العظمى من الشعب الفلسطينى - على مغادرة أرضهم وإخلائها

(١) د . عبد الوهاب المسيرى ، السابق ، ص٣٧٥ .

للصهاينة المهاجرين ، بالإرهاب والقتل والحرق وغيرها من الوسائل البربرية . هذه الأغلبية التى خرجت مضطرة ، ما دورها ؟

إن تركيز باكثير على خطورة تكوين سكان إسرائيل من أمشاج من الجنسيات والاتجاهات الدينية والعرقية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية المتضاربة جعله يقلل من شأن الدور الذى ينبغى أن يلعبه العرب -وبخاصة الفلسطينيون- فى تحرير أرضهم من غاصبها ، واكتفى منهم بهذا الموقف الوحيد ، وهو التمسك بالأرض وبالعروبة ، وإن لم يكن موقفا هينا .

ولقد سبق أن أشرت إلى أن المسرحية لم تتعامل مع الشخصيات اليهودية - الصهيونية منها وغير الصهيونية - بوصفها مجرد تنويعات على النمط الأساسى الموروث للشخصية اليهودية - وإن كان النمط موجوداً ومؤثرا فى خلفيات العمل - الأمر الذى أدى بالكاتب إلى أن يعاملها بوصفها « شخصيات » تعيش فى إطار تاريخى محدد . ولهذا جاءت المسرحية وفيها حيوية الحركة والصراع والشخصية ، ولم يغلب الحوار السياسى الكاتب على أمره ؛ فجاء الحوار متراوحا بين الدوران حول المشكلات الاجتماعية والاقتصادية التى تعيشها الشخصيات ، وبين الحوار السياسى الذى يناقش المشكلة العربية - الإسرائيلية فى وضعها الراهن ، وأيضا فى جذورها الفكرية الصهيونية ، دون أن يشعر الملتقى - إلى حد بعيد - بأن المسرحية ذات طابع سياسى غلاب . ومن هنا يمكن القول بأن هذه المسرحية - وهى الثانية بين ثلاث مسرحيات تناولت الموضوع نفسه - أجود المسرحيات الثلاثة فنيا ؛ ففيها الكثير من المواقف الكوميدية المرسومة بإحكام والتى تخدم فى النهاية الهدف الرئيسى للمسرحية ، كما أن فيها شخصيات جيدة متطورة ، وحركة تتطور بسلاسة وموضوعية .

كتب باكثير هذه المسرحية ، والمسرحية السابقة ، وهو متفائل أشد التفاؤ ل بأن قيام إسرائيل هو مشروع مقضى عليه حتما بالإخفاق من قبل أن يبدأ ؛ لأن إنشاء (دولة) وتجميع (شعب) بهذا الأسلوب سابقة تاريخية لم يحدث لها مثيل ، ومن المستحيل - من ثم - أن تجد إسرائيل أرضا مشتركة

على المستوى الداخلى أولاً ، ثم على الصعيد العربى ، يمكن أن تستوعب -كما يقول- هذه الأمشاج المتنافرة من «المفاليك والصعاليك من كل لون » - التى تشكل (شعب) إسرائيل ، كما أن الكيان العربى لا يمكن أن يستوعب هذا الكائن الغريب فى جسده،ولو تشكل حقيقة.كما أنه كان متفائلا أيضا بنمو الوعى العربى بحقيقة ما يحاك حوله من مؤامرات تستهدف كيانه كله ، وكذلك بالتحركات (الواعية) للقيادة المصرية ، خصوصا بعد مؤتمر باندونج وصفقة الأسلحة التشيكية ، ثم الإجماع العربى على مقاطعة إسرائيل .

ولقد انعكس هذا التفاؤل - أو قل الوعى الفردى للكاتب - على مسرحيتيه الأوليين - « شيلوك الجديد » و « شعب الله المختار » - فتعامل مع الشخصية الصهيونية - الإسرائيلية على المستوى التاريخى الذى يقترب اقترابا شديدا من الواقعية ، ورأى هذه الشخصية فى إطار ظروف اجتماعية وسياسية محددة ، قبل إنشاء إسرائيل وبعدها . لكنه - فيما يبدو - تبين أن المشكلة أبعد من أن تكون وليدة العصور الحديثة ، أو الظروف التاريخية التى ولدت الفكر الصهيونى وأدت بـه إلى الارتباط بالاستعمار الحديث . لهذا تحول باكثيرفى ثلاثيته المسرحية التالية « إله إسرائيل » إلى التطواف مع التاريخ اليهودى الطويل ،الأمر الذى تحول به عن وعيه السابق وأوقعه فى أسر الأساطير الصهيونية نفسها ؛ فبدلا من البحث عن الفكر الصهيونى فى ثنايا التاريخ « الحقيقى » راح يجرى خلف أسطورة « الشعب المختار » بوصفها «الفكرة » المحورية بين « الأفكار » اليهودية جميعا ، محاولا أن يهدمها بتحويل مصدر الاصطفاء من الله إلى الشيطان ، غير ملتفت إلى أنه بهذا يثبت الفكرة ولا ينفيها ؛ فهناك إذن « اصطفاء » و«اختيار» ولا يهم مصدره ، كما أنه وقع فى مقولة وجود « شعب » أصلا له امتداد تاريخى على أى شكل . والأهم - فنيا - أنه وقع فى أسر « النمط » المعتاد للشخصية اليهودية كما سنرى .

« إله إسرائيل » ثلاثية مسرحية تختار ثلاث فترات تحول فى تاريخ اليهود لتقف عندها لتصور أهم الخصائص التى تطبع هذه الشخصية وأهم معتقداتها العرقية التى يربطها اليهود بالدين . وترد المسرحية أهم هذه السمات والمعتقدات إلى ارتباط اليهود ــ منذ فجر تاريخهم ــ بإبليس(لا بالله) بحيث يصبح هو إلههم الحق الذى يعبدونه ويأتمرون بأوامره ويخضعون لمخططاته .

والفترة الأولى ــ التى تعالجها مسرحية « الخروج » ــ هى الفترة بين نبوة موسى ــ عليه السلام ــ وخروجه بهم إلى سيناء ، إلى أن يبدأ بهم غزوه لبلاد الأدوميين . وهى الفترة نفسها التى يعدها اليهود أنفسهم بداية تحولهم إلى « أمة » لها تاريخها المميز[1] . وهى الفترة نفسها أيضا التى تصور الكاتب أن بنى إسرائيل بدأوا منها الاتصال « بربهم » إبليس ، الذى « تجلى » لشيوخهم فى معبد مصرى كان يقوم على خدمته كاهن من بنى إسرائيل . ويتمكن إبليس من إقناع هؤلاء الشيوخ أنه هو إلههم ، وأن موسى حين ينتصر سيحابى المصريين على حسابهم ؛ فهو لا يتطلع إلى النبوة قدر تطلعه إلى الملك .

ولقد سجد شيوخ بنى إسرائيل ــ قبل ظهور إبليس لهم ــ لإله المصريين بأمر الكاهن (ذى الأصل الإسرائيلى) على الرغم من عدم وجود

---

(١) انظر : موسوعة المصطلحات والمفاهيم الصهيونية ، مادة « الخروج » .

أحد معهم فى المعبد من المصريين ؛ لأن « من يخون السر تخونه العلانية » :

الكاهن : (مشير إلى الصنم) إلهنا . . اركعوا له !

الشيوخ : لهذا الصنم وليس بيننا أحد من المصريين ؟

الكاهن : أنا كاهن هذا المعبد (يركع للصنم) .

الشيوخ : أنت إسرائيلى !

الكاهن : هكذا ينبغى أن أصنع وإلا انكشف سرى .

الشيوخ : هذا حين تكون أمام المصريين .

الكاهن : بل دائما . هكذا أوصانى أبى كما أوصاه جدى من قبل . وهكذا استطعنا أن نأخذ من أموال المعبد ونذوره ما نشاءفنفرقه على بنى جنسنا ، ويلكم أتظنون أننا كنا نحتفظ بسرنا هذا ثلاثة أجيال لو لم نلتزم سنن المصريين فى كل وقت كما لو كنا منهم ؟

الشيوخ : لكن . .

الكاهن : إن من يخون السر تخونه العلانية (بلهجة جازمة) : هيا اركعوا مثلى للإله المعبود !

(يركع الشيوخ) (ص ١٠)

إن باكثير يرى أن هؤلاء الشيوخ ــ إذن ــ كانوا على استعداد لأن يعبدوا إبليس ؛ فهم يطيعون الكاهن فى السجود لإله المصريين لا لشىء إلا طمعا فى مقابلة الإله ، الذى قال لهم الكاهن إنه « تجلى » له ووعدهم أن يظهر لهم عيانا ، وطاعة لمنطقه (الذى يؤمن به إيمانا مطلقا ، كما آمن به أبوه وجده) الذى يفرض عليهم أن يخدعوا الناس فى السر والعلانية حتى لا يخدعهم السر فى العلانية ، فبهذا الخداع وحده اكتسبوا مكانتهم عند المصريين وسرقوا أموال معابدهم . بل إنهم يستهينون فى البداية بالسجود لإله المصرين ، تحت دعوى أن كلا إلههم وإله المصريين « إله » ، وهم قد سجدوا للصنم فى السر لا يراهم أحد تحت دعوى خداع المصريين وأن السجود كان « فى الظاهر » فقط ، ولكن لا يلبث هذا الصنم نفسه أن يصبح موطن تجلى « الإله » لهم . وعلى الرغم من أنهم يعرفون أنه صنم ، وأنه فى معبد وثنى ، فهم لم يتورعوا أن يخوضوا التجربة وأن يخرجوا منها

مقتنعين تماما أن « الإآله » الحق تجلى لهم ، وأن موسى ليس نبيا حقا ، وأن عليهم أن يخرجوا معه إن خرج ببنى إسرائيل ، لا إيمانا به ، لكن ليقاوموه ويحدوا من طغيانه !

ولا تنتهى مقابلة الشيوخ لإبليس إلا وقد كتب على نفسه أن يجعل بنى إسرائيل شعبه المختار وألا ينال « شرف توحيده » سواهم من العالمين . كان هذا — إذن — هو التفسير الوحيد — فى رأى باكثير — لذلك التناقض الواضح بين تصور الإآله فى كل من المسيحية والإسلام ، وتصور الإآله عند اليهود . فالمسيحية والإسلام يبذل أتباعهما كل ما وسعهم من جهد فى سبيل الدعوة ، ويفرحون ويستبشرون بكل معتنق جديد لدينهم ؛ على العكس من اليهود ، الذين يتصورون إلههم « إلها قوميا » خاصا باليهود وحدهم[1] ، ولا يَدْعون له أحدا من غير اليهود ، ولا يسعدون بأى معتنق جديد لديانتهم . بل إنه يفسر أيضا هذا الإلحاح الدائم فى التوارة على « تجسيم » الإآله وتصوره آكلا شاربا ، حزينا سعيدا ، غاضبا راضيا ، دمويا[2] . . . الخ . كما يفسر أيضا — وهذا هو الأهم — مقولتهم الغريبة بأنهم « الشعب المختار »[3] الذى اصطفاه الله من بين البشر جميعا ليكونوا شعبه المقدس .

منذ هذه المقابلة امتزج ضلال شيوخ بنى إسرائيل — الذين كانوا يقاومون رسالة موسى — عليه السلام — بالأوهام التى بذرها إبليس فى نفوسهم ، فراحوا يغرسون ثمارها فى نفوس قومهم . لقد أغروا نساءهم

---

(١) انظر : د . عبد الوهاب المسيرى ، السابق ، مادة « الخالق ـ التصور اليهودى » .

وعباس محمود العقاد ، الله ، ط . دار الهلال ، د . ت ، ص١٠٢ حيث يقول : وكان معنى الكفر فى الإسرائيلية الأولى كمعنى الخيانة الوطنية فى هذه الأيام . فكانت للشعوب آلهة يؤمن الإسرائيليون بوجودها ، ولكنهم يحرمون عبادتها كتحريم الانتماء إلى دولة أجنبية . فرب الشعب أحق بولائه وعبادته من الأرباب الغرباء .

(٢) انظر : د . عبد الوهاب المسيرى ، السابق نفسه ، والعقاد ، السابق ، ص١٠١ ، ١٠٣ .

(٣) انظر : د . المسيرى ، السابق ، مادة « الشعب المختار » .

أن يسرقن ذهب المصريات ، وحين دعوا للقاء موسى أخذ عزرا ــ وهو أحد الشيوخ ــ فى بث الفتنة فى قومه مشككا فى تصرفات نبيهم ، ملحا فى جداله وعناده . وإذ أمرهم النبى بإعادة الذهب يلجأ الشيوخ إلى إبليس الذى ينصحهم أن يصهروا الذهب فى قطعة واحدة ويصنعون منها عجلا يعبدونه . فهم ــ مرة أخرى ــ يخذِّلون قومهم عن نبيهم ، ويمعنون فى العناد والجدل ــ حتى مع إبليس نفسه ــ ويستبدلون بتعاليم دينهم الحق تعاليم إبليس ، التى تصادف هوى فى نفوسهم ، كعبادة الذهب (التى ترمز إلى حب اليهود الشديد للمال) . أما تلك التى لا تهواها قلوبهم ، فإنه يلطفها لهم بتذكيرهم بأنه اصطفاهم وسيكون معهم . فالاصطفاء الذى سيجعلهم قريبين من « الرب » سيجعلهم أيضا موضع حسد الشعوب الأخرى واضطهادهم ، وعليهم أن يصبروا ويكافحوا حتى يكون لهم الانتصار النهائى .

وهنا نجد تلك السمة المحورية فى الشخصية اليهودية ، التى تجعل من الشعوب الأخرى جميعا « أغيارا » أو غرباء يناصبون اليهود العداء ويصبون عليهم سياط الاضطهاد ، يتحاشاهم اليهودى ولا يتناول حتى طعامهم ، ويستغلهم إن استطاع ، بالربا أو غيره ، بل إن التلمود يدعو دعوة صريحة (فى بعض أجزائه المتناقضة) لقتل « الغريب » حتى لو كان من أحسن الناس خلقا[1] . ولا ينسى إبليس ــ بطبيعة الحال ــ أن يغمز فى نبوة موسى ــ عليه السلام ــ وولائه لشعبه وسلامة تصرفاته معهم ، هذا غير الخرافات التى يبذرها فى نفوسهم .

وحين ينزل بهم موسى ــ عليه السلام ــ أرض مؤاب ويأمر الرجال أن ينازلوا الرجال وأن يتحاشوا النساء والأطفال والشيوخ ، يأمرهم « ربهم » بعكس ذلك ، فينفذوه ، مخالفين بذلك أمر نبيهم وأمر قائدهم يوشع : « فاعلم إذن أنهم لم يتعرضوا للرجال ، وإنما انقضوا على الشيوخ والنساء والأطفال ، فأعملوا فيهم التذبيح والتقتيل ومثلوا بهم أفظع

(١) د . المسيرى ، السابق مادة « الأغيار » .

تمثيل » ، ويعلق إبليس - الذى ينقل بنفسه هذا الخبر - قائلا لموسى عليه السلام « . . إنك لا تجهل ضعف بنى إسرائيل وجبنهم . فلو أنهم أطاعوا أمرك هذا أو أمر ربك كما تزعم لبادوا جميعا بسيوف جبابرة كنعان . ولكنهم أطاعوا أمرى فتم لهم النصر بالرعب الذى نشروه فى قلوب أعدائهم » (ص ٦٣ - ٦٤) .

وكراهية اليهود للمواجهة فى القتال وجبنهم وخورهم من السمات التى نص عليها القرآن الكريم فى أكثر من موضع ، كقولهم لموسى - عليه السلام - « فاذهب أنت وربك فقاتلا إنّا ههنا قاعدون » (المائدة ٢٤) ، أو قولهم « لا طاقة لنا اليوم بجالوت وجنوده » (البقرة ٢٤٩) .

وهكذا وضعت هذه الفترة فى حياة بنى إسرائيل بذرة السمات الأساسية التى صاحبت تاريخهم كله ، من أنانيتهم واستئثارهم بإلههم (سواء أكان حقاً أم باطلاً) ، وضلالهم بعبادة ما سوى الله من المعبودات ، كالعجل الذهبى الذى عبدوه فى برية سيناء ، ولجاجهم وحبهم للجدل ، وعدم طاعتهم أنبياءهم ، وأولهم موسى - عليه السلام - أو قادتهم ، وجبنهم وضعفهم عن المواجهة ، بالرغم من دمويتهم الشديدة فى غير قتال ، وتوهمهم أنهم « شعب الله المختار » لمجرد أنهم كذلك ، دون التزام بمسئوليات هذا الاصطفاء - إن كان موجوداً أصلاً .

وفى المسرحية الثانية « ملكوت السماء » نجد « قيافا » رئيس الكهنة و « حنانيا » زوج ابنته يتدبران أمر هذا النبى الجديد ؛ لا يبحثان عن وجه الحق فيما جاء به ، لكن عن وجه يحكمان به عليه بالموت . وعلى الرغم من إيمان « قيافا » بأنه لا يوجد فى الشريعة ما يجعلهم يحكمون بقتله ، وأن ماأتى به يوافق شريعة موسى ولا ينقضها ، فإنهما مايزالان باحثين عن مخرج للتخلص من هذا النبى ، دفاعا عن « جاهنا ومناصبنا ومصالحنا » - كما يقول « حنانيا » .

وفى سبيل هذا الهدف « الدينى » يستعينان بمريم المجدلية ، ولكنها كانت قد آمنت بالسيد المسيح - عليه السلام - فأخفقت الخطة ،

فلا يتورعان أن يستعينا بالغزاة الرومان على نبيهم ويثيروهم عليه ليقتلوه . فى الوقت الذى يتبرأ فيه الحاكم الرومانى من دم هذا الرجل الذى لم يسمع عنه شرا أو سوءا يجيز له قتله ، فيحمل اليهود دمه . وحين يسألهم عمن يطلقه لهم من السجن إكراماً للعيد ، يسألونه أن يطلق لهم قاطع طريق !

فكبراء اليهود لا يبحثون عن الحق قدر بحثهم عن مصالحهم الشخصية الضيقة ، ولو بحثوا عن الحق لوجدوه فى موافقة ما أتى به عيسى لما أتى به موسى - عليهما السلام - من شرائع بين أيديهم يعرفون موافقتها لتعاليم النبى الجديد . لكن « جاههم ومصالحهم ومناصبهم » يتهددها هذا الدين الجديد ولا يوافقها . وعلى الرغم من أن الغزاة الرومان يرفضون التدخل فى البداية ، بحسبان أن الأمر خاص باليهود وحدهم ، فإن اليهود يظلون يتوددون إليهم حتى يقتلوه لهم .

وتبدأ من هنا محاولة استقلال اليهود بإرادتهم عن إرادة « إلههم » إبليس وقد اكتسبوا صفاته . فهم لا يستمعون إلى ما يقوله لهم من أن من يقتلونه هو يهوذا الإسخريوطى وليس عيسى المسيح ، بل يكشف قيافا لقومه عن شخصية إبليس ليفضحه ناكرا فضله على قومه .

أما المسرحية الثالثة « الحية » فلا نجد فيها إلاالمشهد الثانى الذى يدور فى المؤتمر اليهودى الأول سنة ١٨٩٢ ونرى فيه اليهود وقد سيطروا على اقتصاد العالم وسياسته ، وبهذا يمكنهم أن ينفذوا ما يشاءون من مؤامرات تستهدف الاستيلاء لا على فلسطين وحدها ، لكن على أرض الميعاد كلها . وهم فى سبيل ذلك لا يتورعون عن التخطيط لحروب عالمية أو أزمات اقتصادية تطحن العالم طحناً ما دام هذا سيبلغ بهم أهدافهم[1] .

---

(١) من الواضح أن باكثير يستفيد هنا كثيرا من الكتاب الذى ترجمه محمد خليفة التونسى بعنوان : الخطر اليهودى ، بروتوكولات حكماء صهيون ، حيث نرى الحية شعارهم (انظر ص ٤ من الكتاب ، والبروتوكول الثالث ص ١٦٣) ونرى أيضا خططهم العالمية كما فى المسرحية .

إن أحقاد اليهود وأطماعهم ليست قاصرة على العرب وحدهم ، لكنها تشمل كل الشعوب الأخرى غير « شعبهم المختار »[1] . ولهذا فهم يعدون البشرية كلها مسخرة لخدمة أهدافهم ومطامعهم ، ألم يخلق الله الشعوب الأخرى « لتؤنسهم » ؟

وليس غريباً بعد هذا كله أن نجد إبليس نفسه شاكيا هؤلاء الذين علمهم فتفوقوا عليه ، وأرشدهم إلى رسالته فسلبوها منه ثم تنكروا له وأنكروه ، وهكذا اليهود دائما ، يستغلون الآخرين لخدمة أهدافهم ثم يتنكرون لهم وينكرونهم ؛ ألم يأتوا إلى فلسطين ليعيشوا مع شعبها فسلبوهم وطنهم ثم أنكروهم ؟!

وبالرغم من ضعف البناء الفنى فى هذه الثلاثية - وبخاصة فى جزءيها الأولين على الأقل - فهى تعد من بواكير الأعمال التى تقترب إلى حد كبير من مفهوم المسرح التسجيلى برغبتها فى كشف تكوين (الشعب) اليهودى من خلال كشف تاريخه والتوقف عند مراحل محددة يرى الكاتب أنها ذات دلالة فى هذا التاريخ وذات دلالة أيضا فى كشف تكوينه النفسى .

لكن أشد ما تنبه إليه الكاتب فى هذا العمل خطورة هو نظرة (الشعب) اليهودى إلى نفسه نظرة جامدة ، أسطورية . فاليهود - فى هذا العمل - شعب لا يتأثر بالتجربة التاريخية التى تمر به أو يمر هو بها ، تقود خطواته مجموعة من الأساطير التى لا يتنازل عنها ، والتى يحققها فى النهاية بعد أن أجبر العالم كله على الانصياع لرغباته . والكاتب يكاد يتابعهم فى هذا ، وإن نقل الولاء من الله إلى الشيطان ، ثم إلى المصالح الخاصة للأفراد أو لـ (الشعب اليهودى) .

هذه النظرة الجامدة تؤدى بدورها إلى نتائج أكثر جموداً وخطورة ، أبسطها أن نهمل الشروط التاريخية لنشأة الحركة الصهيونية ثم ارتباطها

---

(١) قارن بمحمد خليفة التونسى ، السابق ، مقدمة الطبعة الأولى ص١٢٧ ، الطبعة الثانية ، دار التراث بالقاهرة ١٩٧٧ .

بحركة الاستعمار العالمى ، وهى الظروف التى استغلت حقا للاستيلاء على فلسطين العربية ، والتى ماتزال تحفظ على إسرائيل حياتها إلى اليوم . ويؤدى هذا - بالضرورة - إلى إهمال الشروط التاريخية أيضاً لمقاومتها ؛ لأن الوعى التاريخى بظروف نشأة هذا الكيان وارتباطاته الاستعمارية هو الطريق الضرورى للوعى بالظروف التاريخية التى تخوضها المقاومة العربية - الآن - وبما ينبغى أن يتحقق لها من شروط تاريخية أخرى إذا أريد لها الانتصار النهائى .

إن باكثير يجعل من اليهود مسيرين لحركة التاريخ العالمى الحديث(؟ !) وليسوا مجرد شريحة (اجتماعية اقتصادية دينية) مفرَّقة بين شعوب العالم أجمع كما يؤدى النظر التاريخى الصحيح إليها ؛ فيتحول اليهود - فى نظرة باكثير - إلى كائن خرافى لا سبيل إلى مقاومته أو حتى وقف خطورته ، لأنه (شعب مختار) حقا - من الله أو من الشيطان لا يهم ! - قادر على كل شىء ، حتى على تحويل الأساطير وأضغاث الأحلام إلى حقائق واقعة ، والويل لمن يقف فى طريق هذا الشعب الذى بدأ بهزيمة أستاذه إبليس ، ثم حقق - فيما بعد زمن المسرحية - ما توعد العالم به من حربين عالميتين وأزمات اقتصادية ، فمن له بعد هذا ؟ لا أحد بالضرورة .

لقد فقد باكثير - بالرغم من وعيه الباكر فى مسرحيتيه الأوليين - الصبر بمرور الوقت ، وظن أن إسرائيل يمكن أن تنفجر من داخلها بعد يوم واحد أو بعد بضعة أعوام على الأكثر من نشأتها ؛ وبفقد الصبر وقع فى حبائل الوعى الزائف باستمرارية (الشعب) اليهودى وثبات صفاته (ولا يهم ما إذا كانت صفات طيبة أو شريرة ؛ فالمهم هنا هو الثبات ذاته) بالرغم من التجارب التاريخية التى يخوضها وفى ظل ظروف مختلفة أيضا ، ولم يلتفت إلى أن ثبات الصفات لهذا الشعب وعلوها على التجربة التاريخية يؤدى بالضرورة إلى عدم جدوى كل ما نفعل - حتى ما يفعله باكثير نفسه ، إذا كان يقصد من مسرحيته أن نعرف عدونا ! - وإلى أنه حتى لو تغيرت الظروف التاريخية لنشأة إسرائيل واستمرارها فإن إسرائيل نفسها

لن تتأثر ، لأنها كائن يعلو على التاريخ ، ما دام (شعبها) نفسه يعلو على التاريخ !

الصراع العربي الإسرائيلي في اطار قضايا العالم الثالث :

تنطلق مسرحية « اليهودي التائه » ليسرى الجندى من حادث إطلاق الشاب الفلسطيني سرحان بشارة سرحان الرصاص على عضو مجلس الشيوخ الأمريكي روبرت كيندى في الخامس من يونيو ١٩٦٨ ، لتفتش في عقل هذا الشاب عن سبب ارتكابه هذا الحادث ، فتصل - بالضرورة - إلى جذور القضية التي يدافع عنها بشارة ، قضية فلسطين ، أو قضية اليهودي التائه واليهودي الصهيوني والصهيوني غير اليهودي .

لقد عانى سرحان ويلات حرب ١٩٤٨ ، وخرج مع أسرته من القدس ، مطرودين يسيطر عليهم الرعب والفزع . وهاجرت الأسرة إلى أمريكا ، حيث غادرها الأب ، فضاع منها الأمل في الوقت نفسه . ومن يومها وسرحان يعاني الوحدة والضياع ، ضياع كل أفراحه وآماله في الحياة :

وبدا العالم تنينا ،
حينما دفعوا بي خارج مدينتي . خارج طفولتي
خارج نفسي .
وعرفت أنه خلى بيني وبين الظلمة والعراء .
وأنني على الصليب وحدى .
منكراً مهينا[1] .

ثم أخيرا احتشد ليقتل روبرت كيندى ؛ فلماذا قتله ؟ ويجيب ببساطة « أستطيع أن أشرح . . لقد فعلتها من أجل بلادى . . إنني أحبّ بلادى»
أما لماذا كان روبرت كيندى بخاصة ، فلأنه في اللحظات التي خرجوا فيها

---

(١) يسرى الجندى : اليهودى التائه ، نشرت بمجلة المسرح ع ١٥ ، أكتوبر - نوفمبر ١٩٨٢ ، ص٨٣ . وسأشير إلى الصفحات بعد ذلك في المتن .

من مدينتهم فزعين مهرولين هائمين » وهنا . . فى تلك اللحظة التى بدأ فيها ذلك . . رأيته . مرت بجانبى وأنا أهرول عربة صغيرة مكشوفة كان بها رجلان . . أحدهما مصور . ويخيل إلى أنه كان الثانى . . روبرت كيندى ، المراسل الأمريكى حينها لصحيفة بوسطن . أظنه أشار حينها للمصور أن يلتقط صورة لنا مهرولين نحو مصير لاندريه . . مابين أشداق الظلمة وصمت الصحراء . (صمت) .

كانت هذه هى المرة الأولى التى التقيت فيها به . . ولقد رأى حينها ذلك كله بنفسه . (يظلم المسرح . تتردد العبارة الأخيرة مرات . ثم يضاء ثانية حول سرحان)

سرحان : أما المرة الثانية التى شاهدت فيها هذا الأمريكى فقد كانت عندما تراءت لى بقية الحلم ، ذاك الذى أرانى المسيح فيه صليبى وبكى . رأيت الأمريكى هذه المرة وأنا على الصليب » .

(ص ٧٧ – ٧٨)

إنه الحلم الذى رأى فيه سرحان المسيح ، الذى أعطاه صليبه ، وتركه واعدا إياه بالعودة . فهو فى انتظار عودته ليخلص العالم من شروره ومفاسده ، ليمنحه الحرية والعدل . لكن إسحق – اليهودى التائه – يقتحم المشهد ، فيتحول انتظار سرحان إلى مواجهة ، وتتحول المواجهة إلى محاكمة ، محاكمة بلا قضاة أو شهود ، فالكل قضاة وشهود .

يقتحم إسحق المشهد فى الصورة التقليدية لليهودى التائه ، الذى يأتى مع الزوابع ومعها يرحل ، و« يبدو ظريفا ودودا فى ملابس بسيطة من طراز قديم ، له ذقن لطيفة وبسمة تبدو دائمة يحمل عصاه على كتفيه فى نهايتها كيس بها حاجياته . . »(ص ٨٠) ويحكى للحاضرين أسطورته ، ويقدم عرضا لألعاب الحواة ، لكنه يستغنى عنها أخيرا ويعلن « بأن ذلك هو آخر عهدى بأدوات الحواة (يخرجها من جيبه ويرمى بها بعيدا) ذلك أننى إذ آتى إلى هذه المحكمة . . أغلق هذا الجيب إلى الأبد . . وأضع يدى فى هذا

الجيب الآخر (يضع يده فى جيب آخر ضيق جدا) هنا . . حيث يرقد تاريخ العالم ، عالمنا الجليل » . (ص ٨٠)

ويبدأ إسحق بنقطة الالتقاء بينه وبين بشارة نفسه ؛ إنهما كليهما ينتظران عودة يسوع ، فإسحق ينتظره هو الآخر « ولكن هناك اختلافا كبيرا بين انتظار كل منا والآخر ــ ومن هذا الخلاف سادتى ــ يتضح الكثير مما يشغلكم ، بل ربما تتضح الأمور كلها ــ حول الإنسان فى حيرته الممتدة منذ بدأت القصة وحتى تنتهى . . وبالتالى ــ وكما سترون ــ فالمسألة ليست مجرد قصة إسحق أو سرحان مع الانتظار . . بل إنها كل اللعبة »
(ص ٨٢ ــ ٨٣) .

وهنا يبدأ إسحق فى تقديم رؤ يته لتاريخ البشرية ، فيبدأ بالدفاع عن بيلاطس[1] ، الحاكم الرومانى لفلسطين ، والذى أسلم المسيح للصلب وأطلق لليهود قاطع الطريق باراباس .

« قد يكون المذنب بيلاطس . . ولكن . . كيف لنا أن نطلب منه تصديق حلم امرأة ؟ كيف يعرف أن الماثل بين يديه مخلص للعالمين . . كان الأنبياء حينها والدجالون كثيرين . مع كل مطلع شمس يولد نبى ومشعوذ . . وأمامه يختلط الإسكافى بالنبى بقاطع الطريق . ثم يا سادتى لو أنه أطلق المسيح يومها لما تمت مشيئة الله القدير . . بأن يكون المسيح على الصليب مخلصاً . (صمت) » .

إن إسحق هنا يدافع عن بيلاطس متمسحاً بمشيئة الله ، وبمدعى النبوة . لكنه يعلم أن القضية ليست قضية بيلاطس وحده، لكنها قضية اليهود معه ، فيعود بعدها ليحاول التعمية على القضية كلها :

مع ذلك - أيها السادة والسيدات - أعود وأقول : قد يكون المذنب بيلاطس ، فمازالت هناك أسئلة حوله . . وأقول قد يكون الرومان

---

(١) الاسم مكتوب فى المسرحية « بيلاطسى » وأظنه خطأ مطبعيا ، والمسرحية ممتلئة بالأخطاء الطباعية ، التى سأوردها ـ قدر استطاعتى ـ صحيحة .

بكاملهم المذنبين . قد تكون فلسطين بكل أهلها . وقد يكون يهوذا وحده المذنب ، أو الكهنة فحسب . . أو اليهود بكاملهم ، كما يحلو للبعض القول . وقد يكون المذنب هم الحواريين . أو قد يكون المسيح نفسه هو المذنب،بل ربما تكون فكرة المخلص نفسها هى الفكرة غير المتوائمة مع حقيقة هذا العالم . (ضجة تأييد واحتجاج) (ص ٨٤)

ويكون طبيعياً ، والأمر كذلك فى قضية المسيح ، أن تكون قضية سرحان وقومه أكثر التباساً ؛ فـ « الحقيقة صعبة المنال ، بالرغم من أنها فى النهاية حقيقة واحدة . . تحكم كل شىء . فلنبادر قبل أن يقع الفتى سرحان فيما وقعتم فيه . . لنبادر ونسأله قبلما يتورط زاعماً أنه يدرى كنه قضيته . فربما يكون هو الجانى لا المجنى عليه . . ربما يكون هو القاتل لا المقتول » . (ص ٨٥) .

وحين يسأل سرحان عن أى قانون يدينه وهو مضيع « أى قانون يديننى لأن عالماً بأكمله قد صار ضدى . . أنكرنى وهزأ بى . فى عراء من اللامبالاة واللا أمل واللاقيمة » ، يكون رد إسحق مزيداً من بذور الشك فى كل شىء ، يلقيها فى أرض تبدو صالحة : « قانون العالم . قانون العالم ربما يعنى ذلك تماماً . وإلا فلتخبرنى بشىء واضح محدد ، لا يأتيه الباطل من خلف أو أمام ، به قطعت فى قضيتك ؟! من لديه الشجاعة منكم يا إخوتى كى يخبرنا ما هى قضيته . . كبرت كانت أم صغرت . من يزعم أنه متأكد من شىء ما مهما صغر شأنه . . دعونى أسألكم إن كان أحد منكم يعرف شيئاً واضحاً يضم شتات حياته . فتشوا وأخبرونى . . فتشوا الآن وبسرعة » .

ولكنه لا يمهل أحداً ليفتش عن شىء :

إسحق : (يوقفهم فى قوة) لا شىء .

لا شىء حتى تعرفوا أى قانون يحكم هذا العالم وحسب . (ص ٨٥)

وفى سبيل بيان واضح لهذا القانون الذى يحكم العالم - من وجهة نظر إسحق - يذكرنا بحكاية لورنس والشريف حسين . إنها جزء من قضية

سرحان وقومه ، وهى - فى الوقت نفسه - أهم جانب فى القانون الذى يحكم العالم . لقد قابل لورنس الشريف حسين « وجدته أمامى شهماً وحالماً . . صافى النفس والعينين . . كان يظهر بوضوح فى صفاء عينيه . . إغفاءة طويلة ، طويلة . . عمرها مئات الأعوام . . كان يحلم بالخلافة . وعندها قلت إنه فى جيبك يا لورنس . (يضحك) » . (ص ٨٦)

هذا فى الوقت الذى كان أوروبا يحكمها شىء واحد « . . أن تكون الأكثر حياة الأكثر قوة . . الأكثر امتلاكاً للحياة والقوة ». (ص ٨٧)

وفى الوقت الذى كان لورنس يمنى الشريف حسين بالتخلص من الأتراك وإسلام الأمور إليه ، كانت أوربا الاستعمارية قد اقتسمت فيما بينها تركة الرجل المريض فى اجتماع سايكس بيكو الشهير .

وفى الوقت نفسه أيضاً كان هرتزل يلعب باليهود لعبته ، فيستفيد من كل الأطراف ، بما فيها ألمانيا وتركيا نفسيهما .

هرتزل : « لعبوا مع الجميع. هذا ما فعلته انجلترا . . ما فعلته تركيا . ما فعله النازى . . ما فعلوه جميعاً . (يضرب الأرض بعصاه ضاحكاً) أما العرب فقد لعبوا وحدهم دور الرجل الحر . . الرجل المرتبط بوعده حتى الموت . دور الذى لا يصلح للبقاء . . دور الأبله » (ص ٨٨) .

فى كلمات هرتزل هذه تتجلى الفلسفة الإسحاقية عن قانون العالم ، الذى « لا يسمح إلا بدورين فى التاريخ كله . . أحدهما هو دور الأبله هذا يا سرحان . ومن يلعب هذا الدور عليه أن ينتظر حتى النهاية . . حتى نهاية القصة . (ثم بسخرية فاقعة) حتى « تظلم الشمس » ثم يظهر علامة ابن الإنسان ، آتيا على سحاب السماء بقوة ومجد كثير » (ص ٨٩) .

إن عالم ما قبل التاريخ - فى رأى إسحق - لم يبرح الأرض ، فهذا هو العالم لم يتغير ولن يتغير . وقابيل أبو البشرية لا آدم « دمها دمه . . عيناه فى قلبها . وحينما هوت عصاه على أخيه ، لم يكن ما أحسه هو الندم ، لكنه

أحس ومضة عنيفة تخطف البصر ، ومضة كشف عاتية ، كشمت نظام العالم كله . . قانونه . . ذاك الذى لم يتغير . . ذاك الذى لن يتغير . . فليذكر قابيل على رأس القائمة الكبرى . . مع كل من مارس اللعبة بلا قناع . . » (ص٨٩) .

ولهذا فلا شيء اسمه العدل ، إنه « ألفاظ بلا معنى . . شوق عقيم قاتل ومضيع » (ص ٩٠) .

« العدل الذى ندرك كم هو وهم . كم هو مفتقد أصلا » .

« العدل الذى أعرفه هو أن نشهد معا بحقيقة ما يجرى . . فى الوقت الذى نحن فيه كل شيء ولا شيء . فى الوقت الذى نحن فيه القضاة والشهود والمذنبون » (نفسه) .

فليس غريباً ، والأمر كذلك ، أن يكون سرحان ضحية ومذنباً ، مقتولا وقاتلا :

إسحق : ليس هناك ما يمنع أن تكون على الصليب وتكون الجانى . . كما أنه ليس هناك ما يمنع أن أظل أنا أسبح فى بحر من العذاب ألفى عام . . شحاذاً أو خبازاً أو أجيراً فى الأرض أو بائع ضحكات أعيش على حلم ملاليم تأتينى كل صباح تحت وسادة قش .

ذلك لمجرد قولى ليسوع لا تتلكأ . . دون أن أعرف بعد ذلك من أتهم أو كيف أطلب لنفسى عدلا . . (ص ٨٥) .

وعدل إسحق لن ينتظره من المسيح ؛ فلقد كفّ عن الانتظار واختار عدله بنفسه ، أن يمارس اللعبة على المكشوف ، وأن يختار أيضاً أعداءه بنفسه :

إسحق : . . (يخرج قلادة تحمل نجمة داود ويعلقها على صدره)

اختيارى جعل منى لك خصماً . . فطريقى أن أنهش أمسك

وغدك . . طريقى أن أسرق نورك لأضىء ظلمة أيامى . .
أن تمتد يدى إلى كل ماله قيمة ومعنى لديك . . بذلك أجد
خلاصى . . خلاصى لدى من لا يعرف خلاصه - ذاك هو
قانون العالم . . خلاصى لدى من لايعرف خلاصه ، من
يرقد فى انتظار يسوع . (ص ٩١)

وهو إذ ينتظر المسيح لا ينتظر مسيح سرحان ، لا ينتظر يسوع ، لكنه ينتظر مسيحه هو ، « مسيحى أنا وليس الذى لن يعود . . مسيحى الذى سترونه الآن المسيح الحقيقى القادر . . من ساد العصر ومن يسود . . مسيحى الذى يعرفه الجميع اليوم . . والذى أسمع الآن مقدم موكبه . ها هو » . (ص ٩١)

ولا يكون هذا المسيح إلا « المسيح الأمريكى » « مخلص هذا العصر والأوان . . ينزل إلى الساحة فى وجه كل الوحوش الصغيرة الحمقاء ، ليحسم الأمر ويجلوه » . (نفسه) .

ويبدأ إسحق فى مداهنة « المسيح الأمريكى » والتقرب إليه ، ممتدحاً جماله وفتوته وثقته وحدة بصره وتاج الشوك الذهبى فوق رأسه وحلته البيضاء التى تتحدى ضوء الشمس . لكن المسيح الجديد يصد إسحق ويكفه عن الكلام ، بل يتنكر له ولألاعيبه ، ولا يفهم عن أى ألعاب يتحدث ، ويعلن أنه « . . ابن الإنسان ومستقبله أقول . وجئت إليكم لأعلن بعد طول مشقة عن عهد سعيد قادم . عهد من السلام الدائم . عهد من الرخاء الدائم . وتلك مسئوليتى أحملها بلا تردد» . وأنه ما جاء إلا « لكى يضىء وجه الحرية والعدل . لكى يضىء وجه الإنسان » (ص ٩٢) .

فالمسيح الجديد ، الأمريكى ، يرفض رؤى إسحق العدمية المتشائمة . فأحكامه خاطئة ، وسخريته بالعدل خطيئة . ولهذا فإن على المسيح الجديد أن يعيد الثقة بالإنسان وبالعالم ، ويرفع عنه صليبه . لقد أصبح العالم - وقد نزل المخلص الجديد إلى الساحة - محدداً ، ومن الممكن

أن تصبح له قيمة ، وأن بنيانه له من يحميه . ثم يرشّم نفسه قاضياً للمحكمة ، بحكم مسئوليته الجديدة عن العالم ، من أجل خلاص سرحان وكل يهودى تائه فى وقت واحد .

غير أن سرحان لم يكن وحده ؛ فقد كانت تقف وراءه ذات الرداء الأبيض ، التى تجسد إرادة الثورة ووعى الثورة ، فتأخذ فى تبصيره بمزالق الرؤ يا الزائفة التى يوشك أن ينحدر إليها . فهذا المسيح الزائف هو الذى يقف وراء القضية كلها « وراء قضيتك . . وراء عذاب الإنسان » . « باسم الحرية بدأ دوره فى اللعبة ، عندما بدأت وحوش أوربا تترنح . باسم الحرية بدأ يُطْبِق على كل التركة » . « هذا الأخطبوط الفاتن الذى يرثهم جميعاً باسم الحرية . . يرث الوحوش القديمة التى أصابتها الشيخوخة . . ويحولهم إلى لاعبين فى سركه العظيم ، وصبية مطيعين .

لتحدق جيداً ، فهو جميل وذكى . . أنكر أمامكم إسحق التائه حين أوشك أن يكشف عما وراء القناع ، مسيح يعرف كيف ينكر أصحابه فى الوقت المناسب . . دون أن ينكرهم . . » (ص ٩٩) .

فالعلاقة - إذن - بين المسيح الجديد وإسحق التائه ليست علاقة إنكار أو تنكر - كما رأينا أولا - لكنها جزء من خطة ، وإن لم يكن متفقاً عليها ، فإنها مرحلية ، لا تلبث أن تنكشف بتدخل ذات الرداء فى سياق الأحداث ، ومحاولتها دفع رؤ ية جديدة إلى وعى سرحان ، أو على الأقل وضع الاثنتين أمامه . إذ لا يلبث « المسيح الجديد » أن يسفر عن وجهه الحقيقى ، لا عنا ذات الرداء الأبيض ، ولا صقاً بها كل ما يحيق بإنسان العصر من عذاب وفوضى وعبودية ؛ فهى راعية الديكتاتورية التى تنشر بدورها الفوضى والفزع والفقر والإخفاق « وباسمها كانوا (الديكتاتوريون) مصدراً لعذاب سرحان وعشيرته فى المنطقة ، مصدراً لعذاب كل اليهود الراغبين فى الحياة بعد طول عذاب . .» « فالعدالة الحقة هى الحرية . وحين ننظر إلى قضية اليهود بروح الحرية فسنرى كم قاسوا من عذاب لا ذنب لهم فيه ، وستتحول نظرتنا إليهم إلى نظرة أكثر انفتاحاً

واتساعاً ورحابة ورقة . . بإزاء المحرضين ذوى الأطماع الشخصية . . أعداء الحرية ، محبى سفك الدماء » (ص ١٠١) .

ولا تفوت إسحق - الذى يلقب بالثانى فى هذا الجزء من المسرحية - هذه الفرصة لفتح صندوق حكاياتهم القديم ؛ فيعرِّض بهذه البشرية الخاطئة المذنبة ، التى أولت اليهود صنوفاً من العذاب والبلاء والحمق والعبودية ، بادئاً حكاياته من بختنصر البابلى ، وتيتوس الرومانى ، ثم روما المسيحية ، وأوربا الحروب الصليبية ، حتى روسيا وبولندا فى القرن التاسع عشر ، والنازيين فى القرن العشرين ، مستغلا حكاياته هذه فى تعذيب البشر جميعاً والاقتصاص منهم بابتزازهم ، وإقناعهم بضرورة قيام إسرائيل . « وإذن يا من تحملون الوزر مازلتم . . بما أن جراثيم هذا الداء كامنة كامنة . . تنفجر فى أى مكان وفى أى وقت . . وليس هناك ضمان أبداً بأنها أبيدت فى جسم العالم . . ومن أجل طريق حق مأمون لتحقيق الحرية والعدل . . لمنح اليهود البائسين الحرية ، ورفع الظلم عنهم . .

حاشية المسيح (معا وعلى الفور وهم يعتدلون) كان لا بد أن تقوم إسرائيل ». (ص ١٠٣) .

وهكذا يتحدث إسحق عن العدل والحرية ، وعن رفع الظلم عن قومه الذين ظلمهم العالم طويلا « لكن لو حدثه فى العدل فتانا فسيخبو نور الشمس ، ستقتله الضحكات المكتومة » . . (ص ١٠٤) - كما تقول ذات الرداء - لأن إسحق ومسيحه يمكن أن يتحدثا عن العدل والحرية كما يريدانها ، لأنفسهما ولقوميهما ، لا للآخرين أو للشعوب الأخرى . ثم إن حكايات الاضطهاد الذى عاناه اليهود زائفة فى معظمها ، وهم السبب فى بعضها الآخر . لقد كان طبيعياً فى الزمن القديم - إزاء شعوب تعيش على الغزو والفتح - أن يؤخذ الأسرى إلى بلاد المنتصرين . واليهود لم يكونوا يختلفون فى شىء عن البابليين أنفسهم ، وكانت أمامهم الفرصة سانحة للاندماج فى المجتمع الجديد ، بل قطعوا شوطا فى هذا الميدان ، لكن كان هناك من يقف فى سبيل هذا الاندماج . إنهم أغنياء اليهود ، الذين كانت

تتفق مصالحهم مع مصالح الطبقات الحاكمة المستغلة ، فيقومون لهم بجباية الضرائب الباهظة من اليهود الذين يسيطرون عليهم ، مستغلين خبرتهم المالية فى تنظيم عملية الاستغلال والحفاظ على كل الظروف الملائمة لا ستمرارها . وهو ما كان يحدث فى كل مكان يحل فيه اليهود .

غير أن الظروف لا تلبث أن تتغير - وهو ما يحدث دائما - فتتصادم إحدى المصلحتين مع الأخرى ، ومن هنا تندفع الطبقات الحاكمة وتتحرك بسرعة ، ويصير الأمر معاداة للسامية ، إبادة ، موجة تشريد . وبطبيعة الحال لا يتحمل وزر هذا كله إلا اليهودى البسيط ، الكادح ، الفقير .

ولقد استغل كهنة الاستغلال من اليهود جماهير اليهود تحت كل الشعارات واستخدموا كل الوسائل « بما فى ذلك الكنيس والخديعة والأساطير ، وكل ما يصل إلى يد الشيطان » . وهكذا أصاب اليهود هذه اللعنة التى خلقوها حول أنفسهم ، والتى يحفظ التاريخ من مظاهرها الكثير ؛ فالمجموعة تذكر إسحق بأن جماهير اليهود رفضت العودة إلى فلسطين حين سمح لهم البابليون بذلك ، الأمر الذى تكرر فى أزمنة كثيرة ، بما فى ذلك زمننا الحديث وقد نشأت لهم فى فلسطين دولة . كما يذكرونه بأن أغنياء اليهود هم الذين منعوا جماهيرهم - التى أيدت الثورة الروسية - من الانخراط فيها ، بل أغروا الشرطة بهم .

وهكذا تكشف ذات الرداء ومعها المجموعة عن زيف ادعاءات اليهود عن الاضطهاد ، وعن أشواق القلب فى انتظار المسيح المخلص ، وتكشف أيضاً عن هذا الفارق بين الإسحاقين ؛ فإسحق الأول - التائه - هو « اليهودى الكادح الذى غرر به باسم الخوف ، وباسم الجهالة ، وباسم العنصرية » فانتهى إلى الكفر بكل شىء حتى بمسيحه المخلص ، واختار أن يغتصب سرحان ويسحقه فى عالم كل شىء فيه حلال . أما إسحق الثانى فهو يعرف ما يريد ، لا يعنيه الميعاد ولا أرض الميعاد ، وسط مصانعه يحكم سير اللعبة ، يدفع للقتلة فى كل مكان ، كاهن للاستغلال وذيل لكاهنه الأعظم « تمارس اللعبة وتتحدث عن الخلاص والعدالة والحرية ، وألف ألف قناع

لتستمر القصة الوحشية تقود خطى التاريخ . . » (ص ١٥٨) . ويلتقى الإسحقان فى النهاية عند الكفر بالإنسان وبالقيم ، عند عبادة الاستغلال وتقديم القرابين له من دماء سرحان وقومه وأمثالهما .

وبالرغم من هذا فإسحق الثانى ما يزال يدعى أنهم فى صف الإنسان ؛ فمن يوقف نزيف الكرامة والدماء التى يدفعها اليهود ثمناً فى كل جيل يصبح ضد الإنسان ؟ إن حركتهم القومية حركة إنسانية فى جوهرها . وفى وجه هذا الادعاء تكشف المجموعة عن حقيقة « الزواج الشرعى » بين الحركة الصهيونية والاستعمار العالمى . فشبتاى زفى - المسيح اليهودى الكاذب فى القرن السابع عشر - يدعو إلى العودة بأمر الرب ، لا لغرض دينى ، ولكن « لمغانم شتى ؛ فمع الملاحة المقبلة من البحر الأحمر نقبض على ناصية تجارات الهند كلها ، وبلاد العرب وأفريقيا شمالها وجنوبها . . الخ » (ص ١١١) وغيره كثيرون ، تحدثوا عن ضرورة عقد هذا الزواج الذى سيكون شرعياً بالضرورة ؛ لأن الدولة التى ستنشأ نتيجة لهذا الزواج ستكون « بمثابة حاجز قوى يفصل المنطقة هناك . . ويصل عالمنا الناهض بالعالم القديم . . وستكون شديدة العداوة لكل من حولها ، شديدة الإخلاص للزوج ومصالحه » - كما يقول بنرمان رئيس وزراء بريطانيا سنة ١٩٠٧ . وهى الفكرة نفسها التى عبر عنها ماكس نوردو حين قال « . . لم يبق للصهيونية سوى أن تظهر وإلا اضطرت بريطانيا إلى ابتداعها » . هذا فى الوقت الذى كانت تنشأ فيه الشركات المساهمة لخدمة مصالح الصهيونية فى فلسطين . وارتبطت الصهيونية بكبار رجال المال اليهود الاستعماريين مثل روتشيلد وغيره .

وكان من أبرع ما استخدمه الصهاينة لدفع اليهود إلى حركتهم وَصْم الأغيار بـ «اللا سامية» . فقد نجح اليهود فى عزل أنفسهم - أو نجح كهنتهم وأغنياؤهم بالأحرى فى عزلهم - عن المجتمعات التى يعيشون فيها ، وبذلك جلبوا على أنفسهم السخط والعداء فيما سمى بمعاداة السامية . وكان على الصهاينة استخدام دعوى معاداة السامية والاضطهاد

فى بث دعوتهم بين جماهير اليهود الكادحين - الذين كان يصيبهم القسط الأوفر من عداء المجتمعات - فكانت سلاحا ذا حدين . فهى من جهة تبذر بذور الخوف بين اليهود أنفسهم وتدفعهم إلى أحضان الصهيونية ، ومن جهة أخرى تقنع اللا ساميين بتسليم اليهود إلى الصهاينة . ولذا رحب الصهاينة بمعاداة السامية ، بل دفعوا معادى السامية إلى مزيد من الاضطهاد لليهود ، وتعاونوا معهم على ذلك . فليفى أشكول ينتقى الرجال والشباب والنساء الأصحاء الميسورين لترحيلهم إلى فلسطين ، «أما العجائز والمرضى فلا مفر ، نتركهم للأفران . . ولهم الجنة والخلد» . أما د. نوسيك فكان يتخلص منهم بيديه (ص ١١٥) ، وضحى كاستر بنصف مليون يهودى «قربانا للفكرة» ، ثم كان نسفهم للسفينة باتريه المحملة بالمهاجرين اليهود قمة ما فعلوه باليهود فى سبيل إنجاح الفكرة الصهيونية الاستعمارية .

وكان طبيعيا - طبقا لهذه العلاقة الحميمة بين الصهيونية والاستعمار - أن يتحول الصهاينة بودهم من أحضان الأسد البريطانى ، وقد فقد مخالبه وأسنانه ، إلى أحضان أمريكا «المسيح الجديد» ، ليغرق إسرائيل باستثماراته و «هداياه» من الأسلحة وغيرها فى سبيل حماية مصالحه الاستعمارية فى المنطقة . وكما يدعى المسيح الأمريكى «أنه حامى حمى الحرية والعدل فى العالم» ، يدعى ربيبه إسحق أنه لا يدرى - والحزن يكاد يدمره - سببا لعداء أهل المنطقة له . لقد جاء إلى المنطقة ليعيش «من أجل حياة وسلام وعدالة» وها هو يمد يده من أجل رخاء المنطقة وكل الناس .

ولكن يبدو أن إسحق ينسى - أو هو يتناسى - تعاليم زعمائه . أشكول يقول إن رسالتهم تتحقق بالوجود والقوة ، وجابوتنسكى يقول إن للعرب الصحراء ، ويجب مجابهتهم بالأمر الواقع وإفهامهم ضرورة الجلاء إلى الصحراء ، وهرتزل يدعى أن الدولةالصهيونية ضرورة للعالم أجمع ، ستكون مبدئيا ممثلة للحضارة الأوربية فى الشرق «سدا أوربيا فى وجه آسيا . . مركزا طليعيا ضد البرابرة . .» . أما بن جوريون فيبشر بأن

الشعب اليهودى سيصبح من جديد شعبا مختارا بعدما استعاد سيادته القومية ، وأنه سوف ينير الطريق أمام العالم ، ويبشر بيجين بقيامة اليهودى المحارب من الموت فى وجه جرذان العالم . وهم على هذا النحو يربون شبابهم ، على أحلام القوة والدم والتوسع والإبادة : « . . لن يكون لدينا القدرة الكافية على النمو إن لم نسوّ قضايا الأراضى من واقع القوة . . وعلينا أن نجبر العرب على الطاعة » — كما يعلمهم بن جوريون — أو : «وإذن . . فأنتم أيها الإسرائيليون يجب ألا تأخذكم الرأفة عندما تقتلون عدوكم . . عليكم ألا تشفقوا عليه مادمنا لم نقض على الحضارة العربية بعد . . الحضارة العربية التى ستبنى على أنقاصها حضارتنا . . . أبيدوا بلا شفقة» . كما يعلمهم مناحم بيجين ، وكما نفذوا هم بدقة - منذ التخطيط والاغتصاب - وما يزالون .

وفى هذا الجو الملىء بتعاليم العنصرية التى يتولد عنها العنف - والإبادة التى تحولت إلى حقائق موثقة - تتصور الفتيات ، اللائى يمثلن ربات النقمة - واللائى طردن العجائز ، اللائى يمثلن ربات الرحمة والإيمان ، فى بداية المسرحية - أنهن يستطعن الآن أن يسيطرن على مجرى الأحداث ويصلين للشيطان رب العالم الجديد . غير أن ذات الرداء تلفت سرحان - الذى كاد أن يستسلم لمنطقهن - إلى أن المشكلة ليست مشكلته وحده ، لكنها مشكلة كل المستغَلين فى كل أنحاء العالم ، وأن سرحان وحده لن يستطيع أن يقضى على الشر ، لكنه إذا وضع يده فى يد المطحونين الآخرين فلابد أن يكون الانتصار .

وبطبيعة الحال لا يقف إسحق ومسيحه وحاشيته مكتوفى الأيدى وهم يرون «الطاعون» يستشرى بين المجموعة ، بل يهددون بكل ما فى أيديهم من احتكارات وسيطرة على أسواق المال والتجارة وقدرة على إثارة الحرب ومدها بالوقود اللازم لإحراق من لا يركع صامتا لمسيح العصر الجديد .

ولكن المسرحية تنتهى وقد امتلك سرحان - والمجموعة من حوله - وعيه الكامل بضرورة جمع شتات المستغلين والفقراء ليواجهوا الخطر

الداهم بسلاح واحد ، هو القوة ، التى يستخدمها سرحـان مع روبـرت كيندى إشعالا لشرارة الثورة .

* * *

تبدأ هذه المسرحية باليهودى التائه النموذج ، لكنها لا تلبث أن تدير ظهرها له ، وقد خلع هو نفسه جلده وتحول إلى شخصية أخرى جديدة ، دموية ، مستغلة ؛ تحول من ضحية إلى جلاد ، مفجرا كل طاقات الشر فى نفس الإنسان . فالمسرحية لا تدين هذا النموذج - برغم مـا يرتكبـه من مظالم - ولكنها تدين النموذج الآخر ، إسحق الثانى ، الـذى يمثل الفئـة الشريرة من اليهود ، الذين وقفوا عقبة فى سبيل تطور شعبهم وإسهامه الحقيقى فى الحياة . هذه الفئة من أثرياء اليهود وكهنتهم هى التى وقفت دون «الشعب اليهودى» والاندماج فى الأمم الأخرى ، وبثت فى النفوس الحقد والتعالى ودعاوى العنصرية والتميز ، فى الوقت الذى لم تتوقف عن خـدمة أى نـظام عاش اليهـود فى رحابـه ، فجلبت عـلى قـومهـا السخط والعـذاب والهوان . وفى النهـايـة وضـع إسحق الثـانى يـده فى يـد قـوى الاستغلال العالمى ليصبح ترسا فى آلتها وسوطا فى يدها أو حتى سيفا تهوى به على الظهور والرقاب .

إن الإدانة الكاملة فى المسرحية - إذن - هى لليهودى الصهيونى الذى عمق فى نفوس قومه هذا الحقـد على البشـر جميعا ، وعـلى العرب بصفـة خاصة . وهو الذى أزال الركام عن دعاوى العنصرية الحاقدة ، وجعل منها مدى وبنادق فى يد قومه يوصيهم أن يبيدوا بها العرب ، ويزعم لهم أنه لا حياة لهم إلا بإبادة العرب ووراثة أرضهم وديارهم وحضارتهم ، بل أخذ يربى على هذه الدعاوى شباب قومه ، الذين أخلصوا للدرس إلى النهاية ، وما يزالون .

ولكن الصهيونى إذ يفعل ذلك بالعرب ، فقد حول قومه إلى تابعـين مخلصين للقوى الاستعمارية الكبرى ، وهوى بهم إلى عداء قوى الثورة على الاستغلال فى العالم كله .

لقد استغنى الكاتب إذن عن ذلك النموذج الفردى القديم لليهودى الغنىءالبخيل ، المتآمر ، القاتل ، الذى لا يكاد يجاوز ذاته ، ليثرى نموذجه بوعى سياسى واضح . فتآمر اليهودى القديم يصبح - هنا - جزءا من مؤامرة عالمية يشارك فيها الصهاينة قوى الاستعمار العالمى ، ودموية اليهودى تصبح إبادة مقيتة للشعب العربى الفلسطينى ، ودعوى «الشعب المختار» التى كان اليهودى القديم يتمسك بها بوصفها لونا من الدفاع الداخلى عن الذات تصبح عنصرية بغيضة تصبغ حياة الكيان الإسرائيلى كله فى معاملاته مع «الأغيار» . وبهذا فالصهاينة يتآمرون على العرب ، لكنهم فى الوقت نفسه يراهنون «بشعبهم» رهانا غير مأمون العواقب إذ يزرعونه كياناً عدوانيًا دمويًا ، لابد أن تكون طبيعته كذلك ، وإذ يجعلون منه مجرد مخلب لمطامع الاستعمار العالمى الجديد . فإسحق الثانى هنا لا يمثل ذاته قدر تمثيله لكل من شارك فى الحركة الصهيونية على مدى تاريخها ، من هرتزل وجابوتنسكى إلى أشكول وبن جوريون وبيجين .

كما أن «المسيح الأمريكى» لا يمثل أمريكا إلا من حيث هى رائدة هذا اللون الجديد من الاستعمار الذى يعتمد على المال والاحتكارات أسلحة لإذلال شعوب العالم وإخضاعها لمخططاته ، وإلا بوصفها حامية لهذا الكيان العدوانى فى العالم العربى وراعية له .

فالمشكلة - إذن - ليست مشكلة فلسطين ،لكنها مشكلة الإنسان وحياته على الأرض ، مشكلة انقسام العالم إلى مستغَلين ومستغِلين ، إلى أغنياء وفقراء . ولا سبيل إلى حل المشكلة إلا بأن يضع الفلسطينيون أيديهم فى أيدى كل قوى الثورة على الاستغلال فى العالم ليخوضوا جميعا الحرب الضروس ضد قوى القهر والاستغلال فى العالم .

فى هذا الإطار الفكرى - الذى بسطته تبسيطا شديدا - يبنى يسرى الجندى مسرحيته ، فى بناء دائرى ، يبدأ من النهاية وينتهى إليها . وبين طرفى نقطة البداية - النهاية يواجه سرحان مشكلته ؛ ومشكلته ليست تلك الأحداث التى مرت فى حياته ، لكنها مشكلة «المغزى» الكامن خلف هذه

الأحداث ، أو بمعنى آخر مشكلة وعيه هو بما حدث وما يحدث على أرض بلاده . وفى سبيل هذا الوعى يـواجه سـرحان الحقـائق عاريـة ، يواجـه التاريخ ، والأشخاص ، والكلمات ، والأحداث،والوقائع .

لهذا كله جمعت المسرحية بين أكثر من عنصر بنائى ؛ فالكاتب يستخدم الرموز الأسطورية فى المواجهة بين الفتيات ، اللائى يمجدن الشيطان ، رب العالم الجديد وسيده ، والذى سيعيد الأرض إلى ما كانت عليه من الفوضى يوم خلقها الله (وهو شيطان يختلف عن شيطان باكثير ؛ فهو هنـا شيطان متعين ، تاريخى ، يشير إلى قوى الاحتكارات والاستغلال فى العالم) – وبين العجائز ، اللائى يمثلن الرحمة والإيمان . هذه المواجهة ، التى تنتهى – فى أول لوحتين من المسرحية – بانتصار الفتيات ، تمثل صورة العالم كما يراه سرحان فى البداية ؛ عـالما يتجـه إلى الفوضى النهـائية ، ويفتقـد الإيمان والرحمة والعدالة ، يتخلى فيه يسوع عن الضعفاء والمظلومين ويخلف موعده معهم . لكن الفتيات حين يعدن قبيل نهاية المسرحيـة يجدن شيئـا آخر ، يجدن ذات الرداء فى مواجهتهن ، بما تحمل لسرحان من وعى جديد وأمل جديد وإيمان جديد . إن يسوع لم يعد حقا ، لكنه أرسل سيفه ورداءه ، وهو سيف يحقق لحامله العدل والحرية ، وثوب لا يسع فردا وحده لكنه يسع كل المؤمنين بالعالم الجديد والساعين بدأب إلى بنائه .

والكـاتب أيضا يستخـدم أسـطورة اليهـودى التـائـه ، لا بـوصفهـا أسطورة ، ولكن على أنها نقطة انطلاق لمناقشة التاريخ اليهودى كله ، من أول السبى البابلى وحتى إسرائيل الحديثة . وهنا يعمد الكاتب إلى المسرح التسجيلى – وبخاصة فى القسم الثانى من المسرحية – ليسوق إلينا حقائق هـذا التاريـخ ، كما تصـوره الرؤ يـة الصحيحة ، لا الـرؤ ية الصهيـونية المريضة المزيفة . ونسمع فقرات من كتب كتبها غلاة الصهاينة من هرتزل وجابوتنسكى إلى أشكول وبن جوريون وبيجين . كما نسمع أيضا وثائق عن عمليـات طرد السكـان العرب من القـرى الفلسطينيـة والاستيـلاء عـلى أراضيهم ، ووثائق وأرقاما عن المذابح وعمليات الإبادة التى جرت للعرب

الفلسطينيين .

ولقد كان لهذه المزاوجة بين الأسطورة والحقيقة - التاريخية والواقعية - أثرها فى كسر أية حدة متوقعة فى أسلوب المسرح التسجيلى والتخفيف من وقع سياقة الحقائق سافرة ، وقراءة الوقائع ، والحديث إلى المتلقى مباشرة . . الخ . فالمسرحية تستخدم المفاجأة فى خدمة هذا الغرض الفنى من جهة ، وهى ضرورة بنائية أيضا ، لهزّ وعى سرحان القائم ، وذلك فى المفاجأة بظهور «المسيح» ، ثم يتبين شيئا فشيئا أنه خدعة كبرى ، أنه مسيح القهر والصمت ، مسيح المستغِلين والاحتكاريين . بل إن المسرحية تستخدم المفارقات الكوميدية فى أحاديث مجموعة المهرجين ، وفى شخصية البروفيسير وتصرفاته . . وهكذا .

إن المسرحية - حقيقة - عمل مسرحى ناجح ،فى الوقت الذى تمثل ما يمكن أن يحتمله عمل مسرحى واحد من وعى بالقضية الفلسطينية ؛ لأن المسرحية تناقش الرؤية الصهيونية للتاريخ وتدحضها ، وتكشف عن علاقة الصهيونية بالاستعمار منذ بداية نشأتها ، وعن علاقة إسرائيل بالاستعمار الجديد القائم على الاحتكارات الاقتصادية والمالية ، والذى يعمل على تكريس التخلف والفقر والفرقة والضعف فى المنطقة العربية ، كما تكشف المسرحية أيضا عن عنصرية الكيان الصهيونى ودمويته ، ليس فى الماضى والحاضر فحسب ، بل فى المستقبل أيضا ؛ إذ يستمد هذا الكيان رؤاه من الرؤى الدموية المنثورة فى توراتهم وفى كتب زعمائهم أو أنبيائهم الجدد .

وإذا كنا نؤمن مع الكاتب بأن المشكلة الفلسطينية جزء من مشكلة عامة ، يعانى منها ما يسمى بالعالم الثالث كله ، الذى يخضع للسياسة الاحتكارية العالمية ، الأمر الذى يجعله هدفا لاستقطابات القوى المختلفة - فإننا ننبه إلى خصوصية هذه القضية داخل هذا الصراع نفسه . فالقضية الفلسطينية ذات جذور ضاربة ، لا يمكن أن تخضع لتفسير من وجهة نظر واحدة . وحتى لو سلمنا بأن الصهيونية بدأت فى أحضان الاستعمار ولخدمة

أغـراضه ، فـلابـد أن نسلم أيضـا بـأن الصهـاينـة استغلوا فى «الشعب اليهـودى» جانبـا آخر مهـما ، هو العقيـدة الدينيـة ، أو لنقل الأسـاطـير الدينية ، ليبثوا فى نفوس اليهود دعاواهم العنصرية والدموية حتى تحولت بمرور الوقت والإلحاح ، وأيضا بـزرع الكيان نفسـه والإحساس المستمـر بالخطر ، إلى عقائد وإلى ضرورة حياة . لقد تحولت إسرائيل كلها الآن إلى كتيبة حربية كبيرة لا تستطيع أن تكف عن دمويتها ؛ من جهة لأنها تشعر بالخطر المستمر ، ولتحقيق الأهداف الإمبريالية فى إشعار المنطقة بالخطر من جهة ثانية ، وحتى لا تعطى الفرصة للتناقصات الداخلية فى بنية الكيان نفسـه للتعبير عن نفسهـا بالصـراع ، الأمـر الذى يهـدد كيان إسـرائيـل بالانفجار ، من جهة ثالثة .

وتظل هذه المسرحية معالجة جديدة تماما للشخصية اليهودية ، لم تقع فى أسر النموذج القديم لليهودى ، بل دافعت عنه ؛ لأنها رأت أن الشر كان دائما مفروضا عليه من قـوى الاستغلال اليهـودى نفسها ، من أثـريائهـم وكهنتهم ، وأن هؤلاء هم المجرمون الحقيقيون لا فى حق البشرية بعامـة والعرب بخاصة فحسب ، بل إنهم أجرموا أيضا فى حق قومهم ؛ فحالوا دونهم والاندماج ، ودونهم - بالتالى - والحياة الحرة الكريمة فى المجتمعات التى نزلوها . وأن هذه القوى نفسها هى التى احتضنت الحركة الصهيونية حتى أفـرخت ، وربـطتهـا بعجلة الاستعمـار ، حتى إذا تشكـل الكيـان الصهيـونى على أرض فلسـطين العرْبيـة اكتسب منهم سمات العـدوانيـة الدموية والعنصرية والاستغلال والتآمر .

من هـذا كله نرى كيف تـطورت رؤ يـة الشخصيـة اليهـوديـة ، من الأسطورة الدينية عن اليهودى التائه فى العالم المسيحى ، إلى النظر إليهم فى القرآن الكريم على أنهم عدوانيون متآمرون جبناء مكابرون ، إلى أن تحولت الشخصية إلى نموذج أدبى فى مسرحيتى مارلو وشيكسبير ثم ديكنز .

وحين التفت الكتاب المسرحيون العرب - والمصريون منهم بخاصة - إليها كان الدافع إلى معالجتها نذر تلك المشكلة المعقدة ، مشكلة فلسطين .

فرأى باكثير - سنة ١٩٤٥ - اليهودى هو شيلوك نفسه كما رسمه شيكسبير مع بعض ملامح باراباس عند مارلو ؛ متآمرا ، مستغلا ، يتاجر بالأعراض والربا ، ويحاول - مع زبانيته - اقتطاع « رطل من اللحم » من جسم الأمة العربية . ثم حين اقتطع « رطل اللحم » حقا وانتهى الأمر رأى أنه ما اقتطع إلا ليوضع على مأدبة لأكثر من شيلوك وأكثر من باراباس ؛ فالكل يحمل النزعات العدوانية نفسها ، وصفات البخل والتآمر والاستغلال والسرقة ، فضلا عما يشعر به اليهود العاديون من ازدواج الولاء وتنافر البنية المشكلة للكيان ، وأنهم وقعوا فى شرك كيان ليست له من مقومات الحياة ما يحفظها له ؛ الأمر الذى يجعل الحياة المشتركة بين كل هذه الفئات مستحيلا ، فينفجر الكيان من الداخل ، وتموت إسرائيل ! لكنه عاد بعد عدوان ١٩٥٦ وكشف التآمر بين الكيان الصهيونى وقوى الاستعمار العالمى ليلجأ إلى التاريخ اليهودى لينسب تآمرهم ودمويتهم وحبهم للمال وعنصريتهم ، بل الدعوة الصهيونية كلها إلى عبوديتهم للشيطان ، بل إنهم فاقوه فى كل هذه الصفات الشيطانية حتى أنكروه . ولكنه لم يحول النموذج اليهودى إلى نموذج شيطانى بل ظل النموذج كما هو ، بل غيّر نسبة صفاته من الدين والتاريخ ، إلى الشيطان نفسه .

وجاء يسرى الجندى ليدافع عن اليهودى العادى ، ويغير مرة أخرى فى نسبة الصفات التى تضاف إلى الشخصية اليهودية ، ويضيفها هذه المرة إلى قوى الاستغلال اليهودية ، من أثرياء وكهنة ، الذين ربطوا أنفسهم دائما بقوى الاستغلال فى المجتمعات التى عاشوا بين ظهرانيها ، ثم ربطوا كيان قومهم كله بالقوى الاستعمارية القديمة والحديثة ، ليحكموا على الكيان بأن يكون جزءا من قوى الشر فى العالم كله ، أو أن يعادى — بالضرورة — قوى التحرر فى كل مكان أيضا .

الفصل الثالث

النموذج الفاوستى

الجذور :

يبدو أن أسطورة الرجل الذى باع روحه للشيطان قد عرفت منذ وقت طويل يرجع إلى حوالى القرن السادس الميلادى ، ثم عبرت العصور الوسطى لكى تظهر فيما بعد فى أشكال عدة[1] . فأقدم أشكالها أسطورة القديس سيبريان الأنطاكى التى تعود إلى القرن الرابع الميلادى الذى يشبه فاوست فى كونه عالما يهب نفسه للشيطان ، ويمارس السحر ، ويعانق شبح الجمال ، وينجو آخر الأمر . وعالجها كالديرون فى مسرحية « الساحر صانع الأعاجيب » (١٦٣٧)[2] . كما نجد الأسطورة نفسها تروى عن صلاح الدين الأيوبى . فبعد قرن كامل من انتصاره فى حطين سنة ١١٨٧ ، واسترجاعه بيت المقدس من أيدى غاصبيه ، لم ينس الشاعر الفرنسى روتبيف Rutebeuf هذا الحدث الضخم ولانسى القائد العربى المسلم ، وكتب تمثيلية باسم « تيوفيل » بطلها قس يحمل الاسم نفسه ، يتعرض لظلم قاس من شماس كنيسته الذى ينحيه عن وظيفته ويجرده من أملاكه عن غير حق . ويندفع فى ثورة غضبه إلى الساحر صلاح الدين Salatin فيعده أن يعيد إليه كل شىء إذا هو جحد الله . وإذ يتردد تيوفيل يستدعى الساحر كبير الشياطين ، فيفزع تيوفيل أولا حتى يسكن كبير الشياطين جأشه ،

---

(١) د . عز الدين إسماعيل : قضايا الإنسان ، ص١٤٠ .

(٢) السابق ، ص١٤١ وهامش ٢ فى الصفحة نفسها . وانظر أيضا نيكول ، المسرحية العالمية ٣٤٤/١ - ٣٤٩ .

ويتفق معه أن يعيد إليه كل شيء سلب منه على أن يطيعه فيما يأمره به[١] .

ويبرّ الشيطان بوعده فيعيد إلى الشماس أملاكه ووظيفته ، فأخذ الرجل يؤدي وظيفته بصرامة مغالية وعجرفة متعالية ، يتلمس الفرص للشحناء ، ويبسط لسانه بالقول الغليظ ولا يحجم عن الوقاحة والبذاء[٢] .

وبعد سبع سنوات من الطاعة يراود الندم تيوفيل فيعكف على الصلاة فى محراب للعذراء ، حتى تستجيب أخيرا لدعائه وتعرف صادق ندمه وسابق إكراهه ، وتعده أن تنتزع الوثيقة من الشيطان . ثم تنادى إبليس وتهدده إن لم يرد إليها الوثيقة ، فيردها إليها ، وتبطل سعى الساحر صلاح الدين .

وإذا كان البطل هنا هو تيوفيل نفسه ، فلابد أن الساحر قد سبقه إلى بيع روحه للشيطان ، وأنه أصبح بعدها يعمل وسيطا بين الشيطان وضحاياه .

وبالرغم من هذه السوابق فإن أسطورة فاوست تُرَدّ ، أو يحاول كثيرون ردها ، إلى حادثة تاريخية تثبت الوجود التاريخى لفاوست وأصدقائه الذين مارسوا معه السحر ، أو تربطه -على الأقل- بشخص يدعى فوست Fust ، كان عاملا فى مطبعة جوتنبرج - مخترع المطبعة - ثم شريكا له ، كان يدور فى أوربا ليروج نسخ الكتاب المقدس من نتاج المطبعة مع آخر - كل واحد منهما فى مكان غير الآخر - ولأنهما كانا يدعيان أنها نسخ مخطوطة ، فإن الناس ظنوا بفوست السحر إذ اكتشفوا كثرة عدد النسخ ، وتكرار الأخطاء نفسها فى النسخ جميعا ، ولأن كثيرين شهدوا بأنهم شاهدوا نسخا مشابهة تباع فى أماكن أخرى بعيدة فى الوقت نفسه . لكل هذا كان لابد أن ينسب الناس قبل أن يكتشفوا سر المطبعة - السحر لفوست ، الذى يسهل التباس اسمه

(١) انظر : عبد الرحمن صدقى ، المسرح فى العصور الوسطى ، ص١١٧ - ١٢١ .
ود . محمد غنيمى هلال ، النماذج الإنسانية ص٨١٠ ونيكول ، السابق ٢٣٤/١ .

(٢) صدقى ، ١٢٠.

بفاوست[1] .

وعلى أية حال ، فتتبع الأصل التاريخى للحكاية الأسطورية لا يعنى الكثير هنا ، حيث يهمنا شخص فاوست بين الحكاية الأسطورية والأعمال الأدبية التي تعرضت لها . تحكى الحكاية الأسطورية عن فاوست ، الطالب الذى حصل على درجته العلمية من الجامعة فى اللاهوت بتفوق ، ولكن دراسة اللاهوت لم ترضه فتعلق بالأبحاث الشاذة ، وادّعى العلم بالسحر والطب ، وأخذ يعالج الناس بالأعشاب . ودفعه غروره إلى استدعاء الشيطان بإحدى تعزيماته الخاصة ، فأتاه الشيطان المدعو « مفيستو فيليس » ووقع معه عقدا ، يصبح الشيطان بمقتضاه خادما مخلصا ومطيعا لفاوست ويأتى إليه فى أى وقت يشاء وفى أية هيئة يريد ، ويكسب فاوست القوة الروحية ، وينيله جميع الرغائب ويجيبه إلى شتى مطالبه . وفى نظير ذلك يصبح فاوست بعد فترة من الزمن - حددت فيها بعد بأربع وعشرين سنة - ملكا لإبليس جسداً وروحاً ، وينكر منذئذ الدين المسيحى ، ويبغض المسيحيين ، ويقاوم كل محاولة لإعادته إلى الإيمان .

وبعد أن وقع فاوست العقد بقطرة من دمه أصبح - مع تلميذه واجنر - يعيشان فى أطيب عيش ، وأخد مفيستو فيليس يعلم فاوست فنون السحر والشعوذة . وكثيراً ما كان الجدل يحتدم بينهما حول قضايا الأرواح والملائكة والسقوط ، كذلك كثيراً ما كان الندم ينتاب فاوست على علاقته بالشيطان . وذات يوم رغب فاوست فى الزواج من فتاة خادمة أحبها وأراد أن ينالها فرفضت أن تسمع إلا حديث الزواج فرفض الشيطان ، لأن الزواج نظام مسيحى . ووفر له بدلا منه أسباب الإثم . ثم انهمك فاوست فى دراسة التنجيم وعلم طبائع الأشياء .

ولقد طلب فاوست من شيطانه أن يرى جهنم ، فاستعان هذا ببعلزبوب (إله الذباب) لكى يُرِى فاوست الجحيم ؛ فحضر إليه وحمله على

(١) انظر Smeed, Faust in Literature, pp. 99 — 109 ومجلة فصول ، مج ٢ ع٣ ، ص٢٥٠ .

كرسيّ من العاج ثم أغرقه فى سبات عميق ، أراه خلاله مشاهد من الجحيم ظن فاوست أنه يراها حقا . كما حمله الشيطان على مركبة يجرها جواد كالتنين وتجول به بين الكواكب والنجوم ، كما ساح به فى الأرض يزور مختلف البلدان يشاهد مناظرها وينعم فيها بألوان من المتع والملذات . ويقوم ببعض أعمال السحر والشعوذة من باب التسلية لنفسه والسخرية بالآخرين - كالبابا فى روما ، والسلطان التركى فى استامبول ، وفى البلاط الأسبانى - واتخذ من هيلين عشيقة أنجب منها ولدا .

وباقتراب مدة العقد من نهايتها تمكن الندم من فاوست ، ولكن الشيطان ـ الذى كان يظهر له العطف - لم يدع له فرصة الاستسلام للندم . وفى الليلة الأخيرة ، أوصى فاوست أن يكون واجنر وريثه ، وخرج ليقضى ليلته فى حانة فى فيتمبرج مع أصدقائه ، فقص عليهم حكايته كلها ، مؤكدا أن الشيطان سوف يزهق روحه عند منتصف الليل . وبعد افتراقهم يسمع الجميع - فى الساعة المحددة - صوت صفير مزعج ، وحشرجة عالية ، وحين يعودون فى الصباح لا يعثرون لفاوست على أثر ، بل يجدون جسدا ممزقا فوق كومة من القمامة ، والحجرة ملطخة بالدماء[1] .

وقد ظهرت هذه الحكاية الأسطورية بعد ذلك مطبوعة سنة ١٥٨٧ ، تحت عنوان «تاريخ الدكتور فاوست» نشرها يوهان سبايز، مستهدفا التحذير من عواقب ملاحقة المعرفة (إلا فى أكثر المعانى العملية ضيقا) . وبالرغم من سوء هذا الاتجاه - وقد أدان حب المعرفة عند فاوست - فقد حمل البذرة التى نمت بعد ذلك لتصبح أكثر الجوانب نبلا فى تكوين فاوست . فمفيستو فيليس يحث فاوست على أن يضع نهاية لأسئلته عن

---

(١) ملخصة عن مقدمة د . محمد عوض محمد ، ص٥٤ ـ ٥٧ ، ومقدمة د . مصطفى ماهر لترجمة أورفاوست (فاوست فى الصياغة الأولى) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ ، ص١٩٨ ـ ٢٠٣ .

الجحيم ما دامت تسبب لمفيستو الآلام ، ولكن فاوست يجيب : يجب أن أعرف ، وإلا فلن تبقى لى رغبة فى الاستمرار بالحياة : يجب أن تخبرنى[1]. فمن هذه البذرة تحول ظمأ فاوست الذى لا يرتوى للمعرفة ليكون السمة الحاكمة فى شخصيته .

وقد ترجم هذا الكتاب بسرعة إلى الإنجليزية ، وكان القائم بالترجمة مستعدا لتفهم أسباب القلق عند فاوست ، فقلل من قيمة إلحاد فاوست لصالح موضوع التطلع إلى المعرفة[2] . وكانت هذه الترجمة الإنجليزية المثال الذى صاغ عليه مارلو مسرحيته « التاريخ المأسوى للدكتور فاوستوس » .

والمسرحية تقدم لنا فاوست - للمرة الأولى - شخصية مقنعة فى بنائها النفسى . وإذا كان مؤلف الكتاب الأول عن فاوست « أشار إشارة مختصرة فى الفصل الأول إلى التفوق العلمى لفاوست ، فإنما ليتيح لنفسه أن يؤكد عجرفة فاوست وخطيئته إذ لم يستخدم معرفته الاستخدام الشرعى . أما فى افتتاحية مارلو فنرى كيف تنتقد المعرفة ذاتها لما يعتورها من نقص . فمحور أزمة فاوست - قدرة الإنسان على التطلع إلى أكثر مما هو بشرى ، مرتبطا بوضوح الرؤية التى تمكنه من إدراك أنه تطلع غير ذى جدوى - لم يشر إليها مؤلف (الكتاب الأول) فى حين أجاد مارلو نقلها »[3] . فالجوقة تصف فاوستوس فى الافتتاحية بقولها :

> وسرعان ما لمعت بوادر نبوغه فى دراسة اللاهوت التى ازدانت بها حديقة العلم ، وأينعت ثمارها بالمعرفة ، ولم يمض بعدئذ وقت طويل حتى بزّ سائر علماء اللاهوت ممن كانوا يحلو لهم نقاش هذه الأمور ، فمنح لقب دكتور ، وما كاد قلبه يمتلىء بالمعرفة حتى ملأ الغرورُ نفسَه ، فأخذ يحلّق فى السماء وإلى

---

(1) J. W. Smeed; Cp. Cit P.4.

(2) Ibid, P. 4.

(3) Smeed, Op. Cit. P. 5.

أبعد مما يتحمل جناحان من الشمع ، وسرعان ما تآمرت عليه السماء فأذابت جناحيه وهوى من عليائه يمارس أعمالا شيطانية . والآن ، وقد أُتْخم بكل ما لدى العلم من هبات ذهبية ، راح يلتهم فى شراهة ذلك الفن الملعون ، ولم يكن شىء أحلى لديه من السحر ، الذى أصبح يفضله على أهم متعة له[1] .

ونجد فاوستوس ، وقد وقع العقد مع مفيستوفيليس ، يبدأ فى ملاحقته بالأسئلة عن الفلك ، وخالق السماوات ، بل يكلفه بأن يحمله إلى الجحيم ليراها ، وإلى الكواكب والنجوم ليشاهدها بنفسه ، وغيرها من العلوم ؛ فهو« لا يكاد يستقر فى بيته الهادئ ، ليريح عظامه بعد جهد جهيد ، حتى تجتذبه مغامرات جديدة . . »[2] .

وبالرغم من هذا فلابد من القول إن حب الاستطلاع المعرفى عند فاوستوس لا يشكل الموضوع الرئيسى ولا الأوحد فى مسرحية مارلو ، بل ربما لم يكن الموضوع الأكثر بروزا . فإن ما يعرض على المسرح هو مجموعة الأسئلة الفلكية التى يلقيها فاوستوس على مفيستوفيليس وسؤاله عن خالق السماوات ، الذى يرفض مفيستوفيليس أن يجيبه عنه ، ويستحثه ـ بدلا عن ذلك ـ أن يفكر فى الجحيم . ويسليه أمير الجحيم بعرض الخطايا السبع الماحقة فى صورتها الحقيقية ، ثم لا يكون المظهر العقلى عند فاوستوس ـ من حب الاستطلاع وما حققه من معارف ـ إلا محكيا على لسان الجوقة ، فى حين يعرض علينا الفصلان الثالث والرابع سخرية فاوستوس بالبابا والكردينالات فى روما ، وما حققه من شهرة فى قصر الإمبراطور فى إنزبروك ، وخداعه لتاجر الخيول . . وغير ذلك من فنون السحر التى يكرسها للسخرية بالناس وخداعهم . أكثر من هذا أن مارلو ظل محتفظا بما فى الكتاب الأصلى من إدانة لفاوست بسبب هذا التطلع إلى المعرفة ، حتى أنه لم ينقذه فى النهاية .

---

(١) مارلو الترجمة العربية ص٣٠.

(٢) نفسه ، ص٨٠ .

ففاوست مارلو لم يغر ــ إذن ــ من خلال حب استطلاعه العقلى وحده ، بل أغرى ــ أساسا ــ عن طريق شهواته ورغباته وممارسته السحر ؛ فهو حين يستدعى مفيستوفيليس يبلغه رسالته إلى إبليس أنه « يسلم روحه إذا منحه أربعة وعشرين عاما يستمتع فيها بجميع شهوات الجسد ، ويوقفك على خدمتى دائما ، تمنحنى كل ما أبتغيه فتهلك أعدائى وتعين أصدقائى وتكون طوع إرادتى دائما . . » [1] . فكأنه لم يلق به فى الجحيم بسبب حب استطلاعه العقلى وحده ، بل بسبب شهواته الجسدية أيضا .

ويقال إن الأديب الألمانى لسنج (١٧٢٩ — ١٧٨١) قد تناول الموضوع فى عمل مسرحى لم يبق منه إلا شذرات متفرقة وملخصات له عن معاصرين ، يتضح منها أن لسنج كان يرى أن الإغواء لا يأتى فاوست إلا من طريق تعطشه إلى المعرفه ولا يتمكن منه الشيطان إلا بعد أن أتاه على صورة أرسطو وقدم له إجابات شافية عن بعض الأسئلة . وينقذ فاوست فى النهاية « لأن الله لم يعط الإنسان أنبل حوافزه (حافز السعى إلى المعرفة) ليجعله فى شقاء أبدى» [2].

وهكذا يبدأ الموضوع فى الاتجاه إلى ما وصل إليه جوته بعد ذلك . ويضيق المجال عن تقديم شيء - ولو مخلصا أشد التلخيص - عن الأعمال التى تناولت موضوع فاوست ، لأنها كثيرة جدا ومتنوعة تنوعا شديدا فى شتى الأجناس الأدبية والفنية . ويكفينا هنا أن نقف عند عمل جوته ، وعند بعض الأفكار - بصورة عامة - التى طرحها الموضوع فى الأدب العالمى .

فمسرحية جوته تعد أهم عمل فى الأدب العالمى عن فاوست ، بل كانت المسرحية التى جعلت من الموضوع جزءا من تراث الإنسانيه يغرى كل

---

(١) مارلو : السابق ص٤٨ .

(٢) انظر د . مصطفى ماهر ، السابق ٢٠٦ ـ ٢٠٧ و Smeed, Op. Cit. P. 7

كاتب بالخوض فيه ، كما أنه - وهو ما يهمنا هنا بالدرجة الأولى - كان أكثر الأعمال عن فاوست التى أثرت على كتابنا المسرحيين فى مصر ، وإن لم يكن العمل الوحيد .

وجوته يبدأ مسرحيته بمفتتح فى السماء ، يراهن خلاله إبليس الرب على روح فاوست « خادم الرب » (كما راهنه من قبل - فى القرآن الكريم - على روح الإنسان) ، فيُنْظِره الله ما دام فاوست على قيد الحياة . ثم يعود بنا إلى فاوست فى مكتبه ينعى حظه من المعارف التى ما بلّت له أواما ولا تركته ينعم بالسرور والصفاء كسائر البشر ؛ ولذا فهو يلجأ إلى السحر لعل الأرواح تحيطه بما لم يحط به علمه من الأسرار،وتريحه من إجهاد نفسه هذا الإجهاد المر فى ذكر أمور يجهلها الجهل كله . ويتمنى فاوست لو يدع هذه الكتب كلها وهذا التفكير الجاف العقيم ويتلقى علمه على الطبيعة نفسها ، الطبيعة الحية التى تفيض على النفس قوة وهمة ، ولكن أنّى له أن يبلغ أسباب الطبيعة التى لا حد لها ولا نهاية ؟ إن غروره قد صور له أن نفسه قد بُرِئت على صورة الله ، وأنه قادر على أن يسرى فى عروق الطبيعة سريان الدم ، ويتمتع بحياة الآلهة بما له من قدرة على الخلق والإبداع ، ولكنه - وقد فارقه غروره - تعروه لحسرة ويحرق فؤاده الكمد . إن فاوست يضيق بكل شىء ويشعر بعبثه ؛ المثل العليا والمشاعر والأحاسيس والكتب ، كل ذلك لأن الطبيعة ما برحت غامضة مظلمة حتى فى رابعة النهار ! على وجهها نقاب كثيف لا تسمح للأيدى أن تلمسه . وهى إذا أبت أن تجود بشىء من دفائن أسرارها ، فهيهات أن تسلبها إياه قسرا أو تأخذه عنوة[1] . بل إنه يفكر جديا فى الانتحار ، لا لشىء إلا « ليعيش » تجربة الموت ، وليثبت « أن كرامة الإنسان لن تجبن عن التطلع إلى مقام الآلهة . وأنك لن ترتعد فرقا أمام ذلك الغار المظلم الذى يتصوره الوهم مليئا

---

(١) جوته فاوست (الترجمة العربية) ص٨٥ ، والإحالات بعد ذلك فى المتن .

بالويل والعذاب . » (ص ٨٧) . لولا أن يرد الكأس عن ثغره دق النواقيس وأناشيد العيد ، الأمر الذى ينم عن رقة إحساسه الدينى ، بالرغمّ من هذا كله .

إن فاوست - كما يعبر عن نفسه لواجنر - تسكن جسده روحان ، مشاربهما متباينة ، وتحاول كل واحدة أن تبين عن الأخرى « الأولى دنيوية دنية ، تلتصق بأديم هذا الثرى وتتعلق بأهداب هذا العالم . والأخرى طماحة طامعة ، تندفع محلقة فى السماء صاعدة إلى مسرى النجوم . » (ص ١٠٢) . وإن قلبه لتتعاوره عواطف متباينة . فهو إذ يشعر بالهدوء والسكينة فى حجرته ويغمر النور نفسه ، لا يلبث أن يغيض هذا كله ولا يجد صدره « يغيض بما يروى الظمأ ويشفى الغليل » . وبين هذه المشاعر المتضاربة يخرج عليه إبليس (١) ويجيب عن بعض أسئلة فاوست عن طبيعة الشيطان ومهمته فى الوجود ، ثم يقدم له التسلية عن طريق بعض أرواحه المساعدة ، ويلَمِّح له بمسألة العقد .

ويوقع فاوست العقد مع إبليس ، وتكون شروطه ألا يخلد إلى الراحة والسكون ، بل يلقى بنفسه فى مرجل الدهر الهائج المضطرب :

« أريد أن أمارس النعيم المؤلم ، والغيظ المنعش ، والبغض الذى ملؤه الحب . والآن وقد بات صدرى حرا من ممارسة العلوم ، فلن أحول بينه وبين الآلام مهما جلت . . أريد أن أشرب بالكأس التى يشرب بها سائر الناس ، وأن أرقى إلى أسمى غاية ثم أهبط إلى أعمق هوة ، حتى يمتلىء صدرى بما يعانيه الناس من سعادة وشقاء ، فلا تزال نفسى تكبر وتعظم حتى تحتوى الناس جميعا ، ثم أَرِدُ الحوض التى قدر لهم أن يردوها » (ص ١٢٧) .

---

(١) لا أدرى لم حول مترجم فاوست إلى العربية اسم مفيستوفليس إلى إبليس ، بالرغم من أنه عرف بالاسم الأول فى الأدب العالمى كله وهو - فوق ذلك - ذو شخصية قائمة بذاتها عندما يصنّف الشياطين . انظر : العقاد ، إبليس ، ص٤٦ ، و Smeed, Op. Cit. pp. 38 — 39

من هذه الروح الطموح يمسك إبليس فاوست ويجره إلى طريقه ، فلا يُرْضى له نزعة ولا يشفى له غلة . أخذ إبليس يشغل فاوست بملذات الجسد وبعض أعاجيب السحر ومشاهد من عالم الشياطين ، وحتى حين يقع فاوست فى حب مارجريت يظل إبليس وراءه حتى يفسق بها فتحمل منه وتقتل ابنها ثم تعدم ، ويقتل فاوست أخاها . وفاوست يناجى روح الأرض شاكيا أن إبليس « أثار فى نفسى الشهوات الخامدة ، وأوقد فى نفسى نار عشق متأججة لتلك الصورة المليحة (يعنى مارجريت) ، فأمسيت وما تنفك نفسى تتوق إلى اللذات ، حتى إذا نالتها صارت تطلب سواها ، وتصيح هل من مزيد ؟ » (ص ٢٠٦) . لقد تحول فاوست من محب للمعرفة التى خذلت تطلعاته العقلية ، إلى راغب فى نشاط لا يهدأ وتجربة فى الحياة لا تحد ، يحيط الأرض والسماء ، الجسد والروح ، العلو والتسفل ، وها هو إبليس يحاول أن يجعل منه عبدا لشهواته ، أو ساحرا ، بل مهرجا أحيانا .

ولكن فاوست الأول لم يقض عليه الشيطان تماما ؛ فما يزال يصحو على الندم وتقريع الضمير ، وعلى الوعى بأن إبليس لم يقدم له ما كان يحلم به ، بل إنه ورطه فى طريق لا منجاة منه ، ولا فائدة ولا أمل : « يا ويلى لقد أصبحت ذلك الشرير الطريد ، بل ذلك الوحش البشع الذى لا راحة له فى الأرض ولا مأرب ، والذى غدا مثل السيل الجارف يتدفق من صخر إلى صخر مندفعا بقوة إلى هاوية سحيقة » . (ص ٢١٠) .

وإذ ينتهى فاوست إلى سكنى الساحل ، وقد جفف المستنقعات المتاخمة لساحل البحر وأقام الحدائق وزرع الحقول ، فأصبح مكان هذه المستنقعات جنة فيحاء يعمرها شعب راض آمن . ولكن عجوزين يسكنان كوخا لا يرضيان فاوست فيحرقهما إبليس ، الأمر الذى يثير فاوست أشد ثورة وأعنفها ، ويورثه هما مقيما ، يصيبه بالعمى فيكتشف - وقد فقد بصره ، وأتيح له أن يراجع حياته كلها - « أن السحر الذى كان يرجو من ورائه الهداية والإرشاد كان مجرد وهم وخداع ، وأن تعلق النفس بالأمانى المنطوية على الغرور عبث لا طائل تحته . . . إن همته اليوم أن يصاحب

الطبيعة فى هدوء ، وأن يؤدى ما يقدر عليه من عمل لخدمة بنى الإنسان وإسعادهم . أما سعادته الشخصية ، فإن عليه أن يدرك أن كل سعادة لابد أن يشوبها ألم ، وأن يرضى بما قدر له فى الحياة من نصيب . . . ولا عجب وقد اتخذ فكره هذا الاتجاه أن نراه راضيا قانعا ، . »(ص ٢٩٨)
فلا يلبث أن يأمر رجاله بالعمل من جديد لحفر خندق لتصريف المياه الراكدة التى تهدد خصوبة الأرض ، أما البحر فهو كفيل بأن يذكر الناس فى كل حين أنه بالمرصاد لكسلهم أو تراخيهم أو غفلتهم عن المكاسب التى حققوها . وحين ينفذ الرجال هذا المشروع فإن فاوست سيكون من الرضى بحيث يقول لهذه اللحظة « تمهلى ما أحلاك ! » . ولكن إبليس لم ينتظر ، وتعجل اقتناص روح فاوست ، وهو يعلم - فى سريرته - أنه لم يحقق لفاوست ما اشترطه عليه ، كما جعل هذا التوافق بين فاوست والطبيعة ، والاستسلام النهائى للقضاء عن رضى واقتناع ، وتحوله إلى خادم للإنسانية عامل على سعادتها - كل هذا جعل حظ الشيطان فى روح فاوست ضعيفا ، وجعل كوكبة من الملائكة تنزل لتحمل روح فاوست فى أمان - فى لحظة غفل فيها إبليس عن مراقبة الجثة - وتركوه يجتر خزيه وإخفاقه .

ففاوست - إذن - قد تمكن من التكفير ، وأنقذ من مصيره المظلم الذى كان ينتظره مع الشيطان ، لا لأنه تخلى عن حبه للمعرفة ، بل بسبب هذا الحب نفسه الذى كشف له - فى النهاية - عن أن السعادة الإنسانية الحقة هى فى التوافق مع الطبيعة المخلوقة فى داخله و فى خارجه معا ، والرضى الإيجابى عن القضاء ، والعمل المخلص لخير البشرية جمعاء .

ولقد انتقدت النهاية التى انتهى إليها فاوست جوته انتقادا مرا من وجهة نظر دينية أخلاقية ، ومن وجهة نظر جمالية معا ، ورأى بعض النقاد فى الجزء الثانى بخاصة أثر « الآلية الكاثوليكية » وعدم ملائمة النشاطات التى يقوم بها فاوست للتكفير ، كما أسهب المهاجمون فى الحديث عن غموض هذا الجزء ، وعن طبيعته المجازية المسرفة ، وعن افتقاره إلى الجدية فى

بعض الأحيان[1] .

ولكن فاوست جوته ليست قصة مصير رجل واحد ، إنها محاولة مستفيضة للكشف عن الوحدة وراء النشاط المتنوع للأشياء وكيف أن الحياة الكاملة ينبغى أن تكون على وفاق مع هذه الوحدة[2] . وعلى هذا فإن مجموع النشاطات التى يقوم بها فاوست - على مدى جزئى المسرحية - وألوان التجارب التى يقدمها الشيطان إليه وردود الفعل التى يبديها فاوست إزاءها - تكشف عن شخصية متسقة إلى أبعد حد - نفسيا وفنيا - كما تكشف - فى النهاية - عن الجانب الطيب فى فاوست ، الذى يكشف بدوره عن زيف الممارسات الشيطانية التى لا تعدو أن تكون وهما ، كما تكشف عن ثقة كاملة بالوعى الإنسانى وقدراته على العمل وحده فى الكون ليكون سيدا للوجود كما أراده الرب .

ولقد ترك فاوست جوته من التأثير على معاصريه ومَنْ بعدهم ما لم يتركه أثر أدبى مفرد فى أى عصر - إذا استثنينا ، بطبيعة الحال ، أعمالا فى حجم الإلياذة والأوديسية وأوديب ملكا - كما تعرضت لألوان من التفسير يضيق المجال عن حصرها ، وأعيدت كتابتها لتقديمها على المسرح أو كتابة بعض أجزائها - وبخاصة الجزء الثانى .

ولكن يهمنا هنا بعض النقاط التى من الضرورى التركيز عليها قبل الانتقال إلى المرحلة التالية فى هذا الفصل . أولى هذه النقاط هو صلة فاوست بالعلم . فالحكاية الأسطورية كما أشرنا - تدين الرغبة العارمة للمعرفة التى تملكت فاوست فانتقلت به من مجاله الأكاديمى فى دراسة اللاهوت إلى اللجوء إلى السحر والشعوذة فى سبيل أن يروى ظمأه العقلى والجسدى معا . وهذا الموقف المعادى نفسه انتقل إلى مسرحية مارلو ، وإن كنا نجد فيها اعترافا صريحا بضيق المعارف المتاحة عن سد حاجة هؤلاء المتطلعين إلى معرفة أسرار الوجود والطبيعة ، كما نجد أن الشيطان يتغلب

---

(١) Smeed, Op. Cit. pp. I45 — 6.

(٢) Smeed, Op. Cit. p. 9

على هذه الرغبة عند فاوستوس بإغراقه فى الملذات الجسدية ولفت انتباهه بحيل السحر والشعوذة وما يحققه بها من شهرة ومكانة .

أما جوته فقد احتفظ للرغبة فى المعرفة عند فاوست بمكانتها ، وأفاض فى وصف عدم قدرة المعرفة المتاحة على إراحة عقل فاوست المتوثب ، وأضاف إلى ذلك كله تطلع فاوست إلى اغتراف المعرفة من منبعها الأصيل ، من الطبيعة والتجربة ، وزاد على هذا أن جعل فاوست فى النهاية يلجأ إلى علمه فى حرب البحر والتغلب عليه واقتطاع أجزاء منه لتكون جنة للإنسان ، يزرعها ويعيش عليها سعيدا راضيا .

هذا الوجه العلمى من حياة فاوست جوته - وإن لم يكن الوجه السائد بالضرورة ؛ إذ تحول فاوست جوته فى «خيال أغلب المثقفين الألمان» نموذجا آخر لدون جوان يميزه النشاط الذى لا يهدأ ، أكثر مما يميزه حب الاستطلاع الذى لا يرتوى»[1] - لافت ولا شك ، ولكنه لم يتحول فى الأعمال التالية عن فاوست إلى سمة حاكمة ؛ فالطريف أن الأعمال التى اهتمت بالجانب العلمى فى حياة فاوست قليلة للغاية ، وهو أمر من الغريب أن يحدث مع شخصية توصف - بداية - باهتمامها العلمى . ومن هنا ينبغى أن يكون تقديرنا لمسرحيات عربية عالجت قضية العلم فى إطار أعمال عن فاوست ، من مثل مسرحيتى باكثير وتوفيق الحكيم ، اللتين سنعالجهما فى هذا الفصل مع المسرحيات الأخرى عن فاوست .

أما ثانية هذه النقاط فهى الارتباط بين شخصية فاوست وبعض الشخصيات الأخرى ، وأهم هذه الشخصيات شخصية دون جوان . فقد نظر عدد من الكتاب إلى الشخصيتين أحيانا على أنهما متكاملتان ، وأحيانا أخرى على أنهما نقيضان ، وفى أحيان ثالثة على أنهما مرحلتان من حياة الإنسان[2] .

---

(١) Smeed, Op. Cit. p. 200

(٢) عن دون جوان انظر : د . محمد غنيمى هلال ، النماذج الإنسانية ص ٨٢ — ٠٨٣ وعن طبيعة العلاقة بين النموذجين ، انظر الفصل الخاص بدون جوان وفاوست فى كتاب Smeed السابق ذكره ، ود . عز الدين إسماعيل « عاشق الحكمة ، حكيم العشق » فصول مج ٢ ،

وعلى أية حال فلابد من الإشارة إلى أن بـذرة دون جوان - البـاحث الذى لا يكلّ عن المتعة - كانت موجودة فى فـاوست ، وركزت كثـير من الأعمال الشعبية - المسرحية وغير المسرحية - على هذا الجانب الجسدى فى حياة فاوست بل إنه جانب بارز فى أعمال أدبية ذات قيمـة كبيرة ، وهـو جانب موجود فى عملى مارلو وجوته أيضا .

وجدير بالذكر أن شخصية فاوست مالت فى الفترة الرومانسية إلى أن تصبـح شخصية مأســويه أكثر من كـونها شخصية شـريـرة ، وأصبحت الأعمال التى تدين فاوست من وجهة نظر دينية وخلقية قليلة نسبيا ، بل يظهر فى أعمال أخرى بوصفه رجلا خيرا ضل طريقه إلى حين . كما يظهر فاوست فى بعض الأعمال ممثلا الصراع بـين الرغبـات الحسية والـدوافع العليا ، وفسر فاوست جوته بوصفه ممثلا للإنسانية ، ورمزا لسقوط الإنسان الحديث ، أو ممثلا روح الشك التى برزت فى القرن التاسع عشر ، فى حين يراه بول ڤاليرى يمثل الإنسان الغربى الحديث إن لم نقل الإنسانية بعامة ؛ أما شپنجلر فيصف الحضارة الغربية بأنها حضارة «فـاوستية» بمعنى غلبـة النشاط وروح المضاربة وعدم الصبر على الحصر والشوق الرومانسى لكل ما لا يمكن الحصول عليه أو تحديده[1] .

وفى تطور متأخر أصبح فاوست مساويا للعبقرية الألمانية ، بل أعيـد تفسير شخصيته فى أعمـال سابقـة بناء عـلى هذا الأسـاس ، حتى تحولت «الفاوستية» فى الروح الألمانية فى أعمال متأخرة وحتى فى عمل جوته نفسه ، إلى نزعة قومية مغالية ، بل نزعة فاشية[2]

وهكذا نرى الاتساع الشديد - النابع من الخصب - فى الموضـوع ، ووجهات النظر المتباينة أشد التباين فى النظر إليه ، سواء فى كتابته أو تفسير ما كتب عنه . حتى يصبح فاوست نفسه شريراً أحيانا ، أو متصوفاً أحيانا أخرى ، ويلعن - بناء على هذا - أو تنقذ روحه ، كما رأينا ، وكما سنرى

---

(١) Smeed, Op. Cit,. PP. 28-9.

(٢) Smeed, Op. Cit. pp. 124 - 5.

بعدُ . ولا يبقى لنا - بعد - إلا الدخول إلى عالم فاوست فى الأعمال المسرحية العربية .

طوبوز حاكما مطلقا :

طوبوز فى هذه المسرحية صورة جديدة من فاوست . فقد باع روحه للشيطان لقاء الحصول على المتعة والسطوة والغنى .

ونتعرف منذ البداية أزمة هذا الرجل الذى لم يحقق له أدبه ولا عمله أستاذا ولا ثقافته وقراءاته المستمرة السعادة والمكانة ولا حتى الحياة الكريمة التى كان يطمع إليها فى حياته ، ومن ثم سئم كتبه وقراءاته والطَرْق المستمر على الباب للذين يطالبونه بديونهم .

وتزيد الكارثة ثقلا حين نعلَم أنه قد أخفق أيضا فى حبه ؛ إذ يعلم أن صديقه كلدى خطب محبوبته سادى . وهى خطبة تشككه فى كل القيم التى يؤمن بها ؛ فما قيمة الصداقة إذا كان الصديق يتعدى على حقوق صديقة ؟ وما قيمة الوفاء ؟ وما قيمة الحب إذا كان الشاب لا يبحث فى الفتاة التى يتزوجها إلا عن المال ، وإذا كانت الفتاة لا تبحث فى فتى أحلامها إلا عن المصلحة ؟ إن كل شىء حول طوبوز يوئسه من حياته ويجعله يرفضها بكل ما أوتى من قوة :

طوبوز : . . . .

حياة سخيفة ليس فيها إلا سراب . سراب ! سراب !
دار موحشة لست فيها سوى رجل أجنبى !
(يقوم ويسير مضطربا) تعبت . تعبت . تعبت .
كل شىء فى هذه الحياة يؤلمنى . بورانيا تضيق بى . أكاد أختنق .
هذه الغرفة تريد أن تنطبق علىّ بجدرانها .
(ينظر حوله) هذه الكتب تنظر إلىّ كأنها تسخر منى . هى مثل الأجداث التى تحوى الرمم .

كلهم يسمونني أديبا . ما أسخفها من كلمة . حتى سادى .
سادى تضحك عندما تسميني أستاذها . لقد كانت ترانى أستاذا
ونحن نقرأ معا . وكانت ترانى أستاذا وهى ترسل إلىّ خطاباتها .
كانت تصفنى بأننى مدهش ، وكنت أعيش على كلماتها فى سعادة
خيالية ، أردد ألفاظها وأقرأ خطاباتها مرة بعد مرة ولا أعلم أننى
أستاذها . . أستاذها . . صديقها . . .
لقد ضحكت وهى تنطق بهذا اللفظ كأنها كانت فكاهة .
هى أيضا كانت تسخر منى بتلك الكلمات الجوفاء . (يرتمى على
الكرسى)

(ص ٢١ - ٢٢) .

إن طوبوز لا يقدم هنا خطوط الأزمة كلها فحسب ، بل يبين - وهذا هو الأهم - أن هناك ما هو أخطر من كل هذه الإحباطات فى نفسه ، هو ما يمكن أن نسميه بعدم ثقته فى نفسه . إنه يتصور أن كل حديث سخرية منه ؛ أن يسميه الناس أديبا أو أن تلقبه سادى بأستاذها وصديقها ، ولكنه ليس شعورا خالصا بعدم الثقة بالنفس ، بل إن لشعوره هذا بالسخرية أساسا واقعيا هو الذى يدفع به إلى مهاجمة القيم الإنسانية كلها ، فهو ممزق . ويستمر فى المشهد نفسه :

سادى ! سادى ! إنك تحبين كلدى ، ذلك الأحمق الغبى .
وتذهبين معه إلى فاران ، وترين أنها جنة .
(يقوم غاضبا) إنها تحبه لأنه استطاع أن يكون سكرتيراً لكروان باشا
صاحب شركات المناجم . وهو يقدر أن يكون عونا لأبيها عند سيده .
ما هى إلا امرأة ! لقد عرفت المرأة وما هى إلا امرأة . سأقدر على تحطيم
هذا القلب حتى لا تجد صورتها فيه محلا من بعد .
الوفاء ! الكرامة ! الفضيلة ! (يضحك ساخرا) العبقرية ! النبوغ !
(يضحك مرة أخرى)

أولى بى أن أصيح : الشيطان ! الشيطان ! هذا أولى بندائى .

(يجلس على الكرسى قلقا ويتأمل المسدس)

(ص ٢٢)

وتكون النتيجة - نتيجة مللة من حياته وإحباطاته ويأسه من القيم الإنسانية - أن يفكر فى الانتحار ، ولكنه يجبن عنه ، ويكون - بهذا - مهيئا لانتحار آخر ، معنوى ، فيستسلم للشيطان ، الذى يدخل عليه فى هذه اللحظة .

والشيطان يدخل على طوبوز فى صورة بشرية ، ويلفته بغموضه وغرابة أطواره ؛ فهو يحب أن يسير «على المنازل وفى الطرق ، وكلما سمعت صوتا حزينا أسرعت نحوه . الأحزان تجذبنى» (ص ٢٤) ، وهو يتجسس على طوبوز ، وقرأ كتابه عن «فاوسطوس».ثم سرعان ما يجد الفرصة مهيأة - حين يسأله طوبوز عن اسمه - ليهاجم أساس ما يؤمن به طوبوز . فهو يبدأ بمهاجمة الأسماء ، «ولكن ما قيمة الأسماء . إن هؤلاء الناس جميعا لا يحبون إلا معرفة الأسماء وبعدها لا يهمهم شىء . ولكنك رجل آخر . أرجو ألا تكون من عبدة الأسماء» (ص ٢٥ وانظر ص ٣٥) ، ثم يثنّى بالهجوم على الصداقة وعلى الحياة والكتب والفلسفة ، فكل هذه الأشياء وهم وسراب . وكان طبيعيا أن يقع طوبوز فى شرك التشكيك فى المفاهيم الأساسية التى يؤمن بها الإنسان والتى تحفظ على حياته التماسك وتمنحها المعنى . وطوبوز اليائس المحبط لا يجد فى حياته - فى تلك اللحظات - تماسكا ولا معنى . لقد أوشك منذ لحظات أن يغادر هذه الحياة لولا جبنه ، فلا يجد جهدا فى الموافقة على هذه الاتجاهات الجديدة ، لأنها صدى حقيقى لما فى نفسه من يأس وإحباط .

وإذ يوافق طوبوز أهرمن على أفكاره يجد أهرمن أن الطريق معبّد لتقديم البديل : «الحياة - اللذة - القوة - السطوة . هذه هى الحقائق» ، « . . . خذ الحياة . تمتع . اغلب . فز» (ص ٢٨) . وكان لابد لطوبوز أن يتوقف هنا ؛ فمن أين له السطوة والغنى واللذة ، هو الذى لا يتوقف الدائنون عن طرق بابه ، بل إن صاحب البيت يأتيه مطالبا بحقه أثناء

وجود أهرمن ، الذى يتولى عنه دفع المبلغ ! إن طوبوز - كما يقول عنه أهرمن - لا يصدق إلا بالتجربة ، بالتحقيق ، لا يهتم بالخيالات ولا بالأسماء - بينما يردد هو عن نفسه دائما «أنا رجل عقلى» (ص ٤٠) وهو ما يصفه به أهرمن أيضا - ولهذا لم يكن طوبوز يؤمن بالشيطان حتى رآه : «الشيطان ؟ لقد ماتت خرافة الشيطان . وعلى كل حال فالشيطان لا يظهر للناس عياناً» (٣٦) . غير أن الشيطان بحيله وذهبه يقنعه بأنه موجود .

وهو لا يستسلم لأهرمن فى سهولة ؛ فهو يرفض أن «يبيع نفسه» لأهرمن ، ولكنه يقبل أن يكون حليفه ومساعده ، «يساعده مساعدة النظير للنظير» . ثم يبدو له أن يرفض الصفقة كلها : «أن أبيع نفسى من أجل الذهب . ثم ماذا أفعل بهذا كله ؟» (ص ٤١) وتكون إجابة أهرمن الواعدة . . «سيعرف الذهب كيف يجعلك تنتفع به . دع ذلك للذهب» ، ولكن «بيع النفس» كلمة ما تزال تطن فى مسامع طوبوز «ولكن . . أنت تريد نفسى» ، فيعاود أهرمن الهجوم على الألفاظ ثم يقول له : «اسمع . أنت لا تزال شابا ، والدنيا مليئة بالملذات» ، ليزيل من نفسه أى أثر للتردد ، ويبدأ معه على الفور الطريق العملى .

وتكون الخمر أولى خطوات هذا الطريق ؛ فما إن يشربها طوبوز حتى تتغير نظرته للحياة إلى النقيض . فطوبوز الذى كان منذ لحظات يرى الحياة سرابا ووهما ، والذى كان يريد أن يغادرها غير آسف عليها ، يراها الآن «جميلة . ألوان ساحرة . زهور بديعة . الهواء عاطر . والفضاء ممتلىء بالموسيقى» ، وقد أصبح قلبه ممتلئا سرورا . وهو يرى أن محاولته الانتحار جنون اعتراه فى لحظة ضعف ، وأنه طوال حياته الماضية كان مدفونا .

لم يكن طوبوز يملك شيئا من الشراب ، ويبدو أنه لم يكن يتعاطاه ، ولهذا يسقط بسرعة تحت تأثير الخمر ؛ فما إن يتناولها حتى تغيرت نظرته للحياة ، فأخذ يطلب المزيد منها . إن خمر أهرمن لم تكن هى العامل الرئيسى فى تغيير نظرة طوبوز إلى الحياة - أو لنقل فى الاستسلام لأهرمن ،

لكن إحباطاته المتكررة ، وفقره وحرمانه من كل متع الحياة ، وانقطاعه المستمر للعلم الذى لم يتح له فرصة (أن يعيش) وأن يستمتع ، وبعد إخفاق محاولته الانتحار - كل هذا دفعه - دفاعا عن الحياة ورغبة في مواصلتها- إلى قبول الخمر وإلى تغيير نظرته إلى الحياة ، لأنه لم يعش حياته على أسلوبه الخاص ، فكان لابد أن يعيشها على أسلوب شيطانه .

لقد كان طبيعيا - فى هذه المرحلة من المسرحية - ألاّ يكون الصراع بين طوبوز والشيطان ، ولكنه يدور فى داخل طوبوز نفسه ، بين عقله وشهوته ، أو لنقل بين عقله ورغائبه ، بين أسلوب فى الحياة كان - طبقا له - عبداً لعقله ورغبات هذا العقل فى العلم والمعرفة وإفادة مجتمعه بعلمه ، وأسلوب آخر - يعرضه عليه أهرمن - يكون عقله فيه غائبا ويخلى مكانه للرغبات والشهوات . وكان لابد - فى هذه المرحلة أيضا-أن ينتصر الأسلوب الجديد .

كان طوبوز محروما وعرف أهرمن فيه ذلك الحرمان-إلا من العلم والأدب - فشرع يدغدغ رغائبه المستكنة التى لم تجد لها منفذا حتى الآن . فيحدثه عن النساء باستفاضة ، ويقوى قلبه على مواجهة الناس والحياة ، وقد امتلأت جيوبه بالذهب ، وقلبه بالجرأة ، حتى يواجه الحياة الجديدة ، الممتلئة باللهو والعربدة . ولا يملك طوبوز أمام هذا العالم الجديد البراق إلا الاستسلام .

وحين يستسلم طوبوز للشيطان ، الذى يطبع خاتمه على يده ، يُسْتَفز عقله من جديد ، ويشعر بفظاعة العبودية للشيطان ويجتهد فى محو الخاتم ، ولكن أنى له ذلك ! إن خاتم الشيطان لا يمحى أبدا ، وإن يكن سوار من ذهب يستطيع أن يداريه عن أعين الناس ولو لفترة من الوقت .

وكان طبيعيا - بعد هذا - أن ينطلق طوبوز فى حياته اللاهية لا يلوى على شيء ، فقد وجد أكثر الناس خاضعين يستذ لهم الذهب والإحسان أو حتى مجرد اللهو . لقد هيأ له طوبوز الانخراط فى وسط انحلت عنده عرى

القيم والأخلاق ؛ فالزوجة تخون زوجها ، وهو - بدوره - يخونها ، وجميع اللاعبين الأثرياء يسرقون فى اللعب - وفى الجدّ أيضا ! - ويعيشون لاهين فى خمرهم ورقصهم وحياتهم العابثة دون أن يفكروا فى شىء .

ويصبح طوبوز واحدا من هؤلاء اللاهين السادرين فى غيهم ؛ إنه يغرى امرأة - هى أمان - عن بيتها وأولادها ثم يهجرها ، ويغرى سادى حتى تنتحر هربا من الحياة ، ويصبح سوطا على الشرفاء العاملين فى بورانيا ، ويزرع الفقر والجهل والمرض والقذارة فى كل مكان يذهب إليه أو يقع تحت سلطانه ، بعد أن صار سيد بورانيا الأوحد وأغنى أغنيائها .

وبالرغم من هذا كله يبقى الإيمان بالبشرية جزءا عزيزا من تكوين طوبوز ؛ فهو يدافع عن الإنسان دائما فى جداله مع أهرمن ، ويقول له دائما « . . ولكنى لم أفقد إيمانى بالبشرية» (ص ٥٦) ، ويقول له أيضا : « . . ولكنك تجعل الحقد يخفى عنك فضائله» .

أهرمن : (ساخرا) فضائله ؟ فضائل الإنسان تقصد ؟

طوبوز : بغير شك . إن له فضائل لا تقدر على إنكارها . ولكنك لا تنسى أنه فضل عليك وأنك أمرت بالسجود له ، فيغلب عليك الحقد والحسد ولا تريد أن تسلم بفضائله . ألا تسلم بأنه يعرف ما لا تعرف ؟ لقد عرف الأسماء كلها . عرف أسرار الطبيعة . تعمق فى فهم أسرار الحياة . حرّر عقله وضميره من الجهالة والخرافة . . (ص ٥٧)

وهذا كله - بطبيعة الحال - مما يسخر منه أهرمن ولا يريد أن يعترف به حقداً وكراهية للإنسان ، لكن سخرية أهرمن لا تزعزع هذا الإيمان الراسخ فى نفس طوبوز .

ومن هذا الإيمان بالبشرية كان يأتيه أحيانا الشعور بالألم والحزن لمصائر ضحاياه ؛ إن قلبه يرق لأمان ، التى يطردها بعد كل ما فعلت من أجله ،

لولا أن يدركه أهرمن بخمره التى تغرق أحزانه وتجعله يبتسم للحياة مرة أخرى ، ويسخر منها ، ويسخر من عواطفه أيضا . إن موقف كل من أمان وسادى ومصيرهما كانا نذيرين لطوبوز كافيين لردعه عما يفعل ، لكنه تمادى مستهترا إلى النهاية . لقد انتحرت كلتاهما - انتحار معنويا ، أو انتحاراًحقا - لأنه تخلى عنهما ؛ فهل كان ينتظر أن يقف معه أهرمن إلى النهاية ؟

ويقع طوبوز فى الحب مرة أخرى . وكما كاد الحب يودى بحياته فى المرة الأولى ، حين فكر فى الانتحار ، ودفعه إخفاق حبه إلى الارتماء فى أحضان أهرمن ، يدفعه الحب هذه المرة إلى الثورة ومحاولة التحرر . لقد أحب طوبوز ثريا ابنة قيسون بك ، الرجل الشريف الذى يقاوم تصرفات أهرمن وطوبوز إلى النهاية . وثريا تبلغ من النقاء والحماس والطموح والحب للفقراء والعمل على رفع مستواهم أن أعْدَت بأفكارها ومشاعرها فكر طوبوز ومشاعره ، حتى بات يحلم ــ هو الآخر ــ بالتحرر من قبضة أهرمن ويعمل لمصلحة الفقراء والعاطلين . ولكن هل يمكن لهذا الحب أن يستمر ؟ إن دون استمراره لعقبات لا يستطيع طوبوز أن يجتازها . إنه ــ بهذا الحب ــ يتحدى أهرمن ، وأهرمن ليس مستحيل الهزيمة ، ولكن طوبوز نفسه لم يكن مهيئا للاستمرار . فلو أنه وضع يده فى يد ثريا وبصرها بما يكتنف علاقتهما من مخاطر ، وعرفها بما ارتكب من آثام ، لربما كانت وجدت معه حلا ليتخلص من هذه العقبات وليكفر عن هذه الآثام . لكنه لجأ إلى المداراة والكذب فقضى على الأمل الأخير فى حياته .

كان من الممكن أن يطهر هذا الحب نفس طوبوز ويحررها تحريرا كاملا من قبضة أهرمن ، لكن نفسه كانت قد تلوثت تماما فلم يعد يدرى كيف يسلك طريق الخلاص . إنه يثور على أهرمن فى النهاية حقا ، ويرفض خمره ومساعدته وأى شىء يأتيه من قبله ، وقبل تحدى أهرمن له بأنه سيعود إلى الاستغاثة به ، وحينئذ لن يلبى أهرمن النداء . وكان هذا حقا ؛ لأن طوبوز مازال ضعيفا ، عاجزا ، مهزوما من داخله . إن أول شىء يبحث

عنه عند ذهاب أهرمن عنه هو ذهب أهرمن نفسه ، لكنه لا يجد شيئا ، وحين يجد خاتم أهرمن يطبع جسده كله يصيح مستنجداً بأهرمن ، الذى لا ينجده إلا بضحكاته الجوفاء المستهزئة .

فهل كان يمكن لهذه النهاية أن تتغير ؟ لا يمكن بطبيعة الحال ، ليس فقط لأن مضمون الآيات الكريمة التى جعل منها الكاتب شعاراً للمسرحية — كما سنرى — يشير إلى تخلى الشيطان عن الإنسان فى النهاية ، ولكن الأهم هو أن طوبوز لم يكن مهيئا للتحرر ؛ لقد اختفى أهرمن وهو موقن أن طوبوز سيناديه مرة أخرى ، لأن أهرمن بداخل طوبوز ، أصبح جزءا منه لا ينفصل . وسواء أكان طوبوز هو محمد محمود صاحب القبضة الحديدية ، أم كان أى طاغية يسلم نفسه لحاشية سوء أو يسلم نفسه لعوامل القسوة والحقد فى نفسه ، فهو فى كل حال أضعف من أن يتخلى عن شيطانه ولو تخلى هذا الشيطان عنه ، وشيطانه لا بد أن يتخلى عنه طال الأمد أو قصر ، وحينئذ سيكون حكم التاريخ أيضا ، ولقد كان أبو حديد — هنا — صوت الشعب وصوت التاريخ .

***

من الواضح أن أبا حديد كتب هذه المسرحية بتأثير « فاوست » جوته ، التى ترجمت إلى العربية فى العام نفسه الذى كتب المؤلف مسرحيته فيه ، وبعد أن قرأ الترجمة[1] .

والمشابه التى تجمع بين فاوست وطوبوز لا تخفى ، ولكن هناك خلافات بين الشخصيتين أيضا ناتجة عن الخلافات فى الخطة التى رسمها كل من جوته وأبى حديد لمسرحيته ، وناتجة أيضا عن خلافات فى طبيعتى الشخصيتين فى كل من المسرحيتين ، وسوف يتضح هذا كله من المقارنة بينهما .

---

(١) عام ١٩٢٩ ، وإن لم تنشر مسرحية أبى حديد إلا فى عام ١٩٤٥ ، انظر د . عز الدين إسماعيل : قضايا الإنسان ص ٢٠٠ .

نحن نلقى طوبوز أول ما نلقاه جالسا فى حجـرة مكتبه ـ كـما نلقى فاوست جوته ، ومن قبله فاوستوس مارلو [1] ـ ثائـرا على حيـاة البؤس والفـاقة التى يعيشهـا ، وعلى العلم الـذى لم يقدم لـه ولا للبشريـة شيئا مفيدا ، بل إنه ـ بدلا من ذلك ـ أورثه الفقر ، فلا يكف الدائنون عن طرق بابه فى كل لحظة أو يرسلون إليه من يطلب ديونهم التى لا يقدر على الوفاء بها .

فأزمة طوبوز التى تؤدى به إلى الاستسلام للشيطان ، وقبلها للتفكير فى الانتحار ، تتصل فى جانب منها بأزمة فاوست جوته ، وتبعد عنها من جانب آخر . ففاوست جوته يشعر ـ كطوبوز ـ بعبث ما يفعل ، فلا هو أفاد من علمه سعادة أو رخاء ماديا ، ولاَ أصاب راحة البال ، ولا قدم للبشرية شيئا يمكن أن تفيد منه فى التوجه نحو الخير ، بل على العكس من هذا :

« بيد أن هذه المنزلة التى بلغتها (فى العلم) هى التى جرّت علىّ الويل والشقاء ، وسلبتنى كل سرور وصفاء فأصبحت ما تعلمت شيئا نافعا ، ولا حصلت علما أفيد به تلاميذى وأصلح به بنى الإنسان وأرشدهم به إلى سبل الخير . . وقد صرت إلى ما أنا فيه من الفاقة ، بحيث لا مال لى ولا نشب ، ولا جاها أحرزت ولا سعادة . . إن هذا العيش لما تعافه الكلاب لعمرى وتأباه » [2] .

وكما يعلن طوبوز عن بداية أزمته بقوله : « ومـع ذلك فمـاذا أقرأ ؟ ما هو إلا هراء . أضيع عمرى فى مثل هـذه القبور » . (ص ٥) - يقـول فاوست عن كتبه « لعمرى أليس تراباً ما عـلى هذه الـرفاف العـديدة من الأسفار التى ضاقت بها الغرفة وضاق بها صدرى . وليست سوى سقط متاع

---

(١) لا شك أن أبا حديد قرأ ، وهو دارس الأدب الإنجليزى ومن ترجم لشيكسبير ـ مسرحية « دكتور فاوستوس » لمارلـو ، لا لهذه الأسبـاب فحسب ، ولكن ـ أيضا ـ لأن طـوبوز أقرب إلى فاوستوس مارلو من بعض الوجوه .

(٢) جوته : فاوست ، الترجمة العربية ص ٧٣ ـ ٧٤ .

وبجموع سخافات لا طائل تحتها . . عالم تمرح فيه العثاث وتضجر منه النفوس»[1] .

هذه الأعراض كلها هي ماشكا منه طوبوز في البداية ، ولكنها لم تكن العامل الحاسم — أو على الأقل لم تكن العامل الوحيد — الذى انتهى به إلى محاولة الانتحار ثم إلى الاستسلام للشيطان ؛ فإحباط حبه لسادى كان هو هذا العامل الحاسم الذى أغلق الأمل الوحيد في الحياة والسعادة في وجه طوبوز .

وطوبوز لا يتحدث عن سبب ثورته على كتبه وعلمه ، وإن كنا نخمن أن حياة الفاقة التى يعيشها ، وعدم قدرة علمه وأدبه على توفير حياة كريمة له ، ولا حتى على تحقيق السعادة والاقتناع بالجدوى الإنسانية لما يفعل — هذاكله سبب ثورته على كتبه . هذا في حين نجد الأسباب أوسع من هذا عند فاوست ؛ فإذا كانت الأسباب التى تدفع طوبوز إلى أزمته هى نفسها متوافرة في حياة فاوست ، فإن ما يزيدها اشتعالاً في نفس فاوست شعوره بأنه مازال يجهل الحقائق الأساسية في الكون ؛ إن العلم — في رأى فاوست — ليس مصدره الكتب ، بل إن مصدر العلم هو الطبيعة الحية والتجربة التى يعاينها الإنسان فيها ؛ لقد بحث فاوست عن أسباب همّه ومله و « جهله » فوجدها في هذا الجوّ الذى يعيش فيه :

وبعد هذا كله تتساءل : لماذا يضيق صدرك وينقبض فؤادك ؟ ولماذا تحس دائما ألما خفيا مبهما قد نغّص عليك العيش وسلبك لذة الحياة ؟ وكيف لا وأنت ثاووسط هذا الدخان والطين ، تحيط بك هذه العظام البالية ، بدلا من أن تكون وسط الطبيعة الحيّة ، التى خلقها الله لينعم بها الإنسان ؟

فالهرب الهرب من هذه البؤرة . ولتنطلق في فسيح الأرض ! . . .

---

(١) السابق : ٨٥ ، وانظر أيضا المنظر الأول من « مأساة الدكتور فوستس » لمارلو ، الترجمة العربية .

ولئن تلقيت العلم عن الطبيعة نفسها فسرعان ما تفيض نفسك قوة وهمة وتدرك كيف تتخاطب الأوراح وتتحدث . . وهيهات أن تدرك فحوى هذه الرموز المقدسة إن قضيت حياتك هنا فى تفكير جاف عقيم (١)

ويقول فاوست أيضا

ليس التمتع والتنعم هما بغيتى وضالتى . أريد أن ألقى بنفسى فى مرجل الدهر الهائج المضطرب . أريد أن أمارس النعيم المؤلم ، والغيظ المنعش ، والبغض الذى ملؤه الحب . والآن وقد بات صدرى حرا من ممارسة العلوم فلن أحول بينه وبين الآلام مهما جلّت . . أريد أن أشرب بالكأس التى يشرب بها سائر الناس ، وأن أرقى إلى أسمى غاية ثم أهبط إلى أعمق هوة ، حتى يمتلىء صدرى بما يعانيه الناس من سعادة وشقاء ، فلا تزال نفسى تكبر وتعظم حتى تحتوى نفوس الناس جميعا ، ثم أرد الحوض التى قدر لهم أن يردوها .

ففاوست لا يهتم بالمتعة أو النعيم قدر اهتمامه بالتجربة ، التجربة فى أكثر أشكالها حيوية وامتلاءا ، التجربة المباشرة التى لا يهتم معها أن تخلف فى نفسه حبا أو بغضا ، رضى أو غيظا ، فرحا أو حزنا ، سعادة أو ألما ، المهم أن يجرب وأن يتحد مع جنسه البشرى كله وتمتلىء نفسه بنفوس الناس جميعا ، فهذا وحده هو الذى يرضى نفسه الثائرة الموارة ، وما نظنها ترضى ! ألم يقل لإبليس « وسيان عندى أن تعاقبت علىّ الراحة والألم ، والصحة والسقم ، والنجح والفشل ، على شرط ألا يستقر لنا قرار ولا نخلد إلى السكون » ؟ (ص ١٢٦) وهذا هو مفتاح أزمة فاوست

أزمة طوبوز لا تحمل هذا الشوق الرومانسى الجارف الذى يمثله فاوست جوته ــ إلى الارتماء فى أحضان الطبيعة ، وأخذ العلم عنها ، هذا

---

(١) فاوست جوته ص ٧٥ ، والرموز المقدسة مقصود بها رموز كتاب لعالم الهيئة الفرنسى نصطر أداموس ، راجع هامش ٢ فى الصفحة نفسها .

الشوق المعذِّب إلى التجربة بحلوها ومرها . ولكن أزمته أزمة رجل محبط ، خذله علمه وحبه .

ولا يبحث طوبوز عن البديل ، كما بحث فاوستوس مارلو وفاوست جوته ، بل قدّم أهرمن إليه هذا البديل . « وحين وقع طوبوز فى حبائل الشيطان لم يفكر فى الطبيعة والكشف عن أسرارها بل فكر فى الثروة والجاه والنساء وسائر المتع الحسية التى أغرقه بها الشيطان »[1] ، وهو عين ما كان فارستوس مارلو يبحث عنه حين أدار ظهره لكل مصادر المعرفة ولجأ إلى السحر :

إن حياة الكسب والبهجة والقوة والشرف قد أعدت للفنان المجد !

بل إن هذه الأشياء التى تتدافع بين القطبين الثابتين ستصبح طوع أمرى .

إن الملوك والأباطرة لا يبسطون سلطانهم إلا على الولايات التى تخضع لهم ،

ثم إنهم لا يستطيعون أن يثيروا ريحا أو يمزقوا سحابة ،

فسلطان الساحر أقوى من سلطانهم إذ إنه يمتد بامتداد العقل البشرى ؛

إن الساحر الحاذق إلّه قوى :

فلتوطن نفسك يا فوستس على ذلك لتصبح أحد هذه الآلهة[2] .

ففاوستوس يبحث ــ إذن ــ عن « حياة الكسب والبهجة والقوة والشرف » لأنها الحياة الجديرة بالفنان المجدّ ، وهو ما قُدّم إلى طوبوز فقبله سعيداً دون مناقشة . ولكن فاوستس لم يبحث عن هذه الحياة لمجرد أن تكون بديلاً من حياة فقر ويأس ، هى التى ألجأت طوبوز إلى وشك الانتحار ، بل بحث عن هذه الحياة غروراً وتطلعاً إلى مقام الآلهة ؛ أليس « الساحر الحاذق إلّها قوياً » ؟

---

(١) د . عز الدين إسماعيل ، السابق ، ص ٢١٢ .

(٢) مأساة الدكتور فوستس ، الترجمة العربية ، ص ٣٣ وانظر أيضا ص ٣٤ ، ٣٥ .

إن طوبوز ، أوفاوست المصرى ، أكثر تواضعاً فى تطلعاته من كل من فاوستوس مارلوو فاوست جوته ، وهو إن التقى معهما فى نقاط فهو يفارقهما فى تواضع ما يطلب من حياة الغنى والقوة والسطوة ، دون أن يسعى إلى شىء بعدها ؛ فلم يكن فى غرور فوستس ولا فى طموح فاوست وشوقه الرومانسى اللا محدود ، لم يتطلع إلى أن يكون إلها ، ولم يتطلع إلى كشف سر الحياة بالخوض فى تجاربها والانطلاق فى فسيح الأرض وتلقى العلم عن الطبيعة نفسها . بل إن العلم لم يخطر له ببال . وهو أديب ، لا عالم ، وبالرغم من هذا فإن العلم ، أو حتى الفن والأدب ، لا يخطر بباله .

قدمت سادى إلى طوبوز هذا الحل « الفاوستى » فى بداية المسرحية ، إذ دعته أن يذهب معها هى وكلدى إلى فاران ، لأنها « بديعة . هى جنة » وهى أيضا « أؤكد لك أن فاران أليق الجهات بخيالك وفنك . » (ص ١٨ ، ١٩) ولكن طوبوز يرفض أن يغادر بورانيا ؛ لأن روح المغامرة والبحث عن مصدر حقيقى حار وحميم للمعرفة لم يطرأ على بال طوبوز ، وهو ما كان أملا عند فاوست جوته .

افتقد النموذج عند أبى حديد هذه الطبيعة الخاصة ، طبيعة التطلع إلى العلم والمعرفة ، صحيحها وزائفها،ومحاولة إيجاد حلول علمية للمشكلات التى يعانيها هو ومجتمعه ، ومعاناة المآزق الناتجة عن تشابك العلم بالسياسية أو بالدين أومشكلات العصر . الأمر الذى يجعله — من وجهة النظر هذه — غير فاوستى !

كما أن طوبوز يفترق عنهما — مرة أخرى — فى ضعفه الشديد ؛ فكل من فاوستوس مارلو وفاوست جوته يسعى إلى السحر وممارسته بنفسه ، وهو الذى يستدعى مفيستو لخدمته ويملى عليه شروطه ورغباته ، فى حين اقتحم أهرمن على طوبوز ، وقدم إليه كل شىء وفعل به مايريد ، دون أن يستطيع طوبوز لنفسه شيئا . فطوبوز شخصية فيها من السلبية أكثر مما فيها من الإيجابية .

وفكر طوبوز فى الانتحار ، كما فعل فاوست أيضا ، ولكن من الطبيعى

أن نرى أن دافعيها للانتحار كانا مختلفين ؛ فطوبوز كاد أن يقدم على الانتحار يأسا من الحياة والسعادة ، فى حين فكر فاوست فى الانتحار لا يأساً من الحياة فحسب، لكن أيضا شوقا إلى عوالم جديدة وتطلعا إلى آفاق غير مطروقة :

> لكأنى أرى مركبة تحلق بأجنحتها فى الفضاء ميممة نحوى . وأحسّ الآن كأنما أسلك سبيلا جديدة إلى حيث أخترق الأثير ، إلى عوالم وأجرام ملؤها الجد والنشاط ، إلى تلك الحياة العلوية والسعادة القدسية . . .
>
> فياويحك ! هل يتسنى لك ومازلت دودة حقيرة ذلك الشأو البعيد ! أجل . . لم يبق إلا أن تولى شمس هذا العالم ظهرك بعزم ثابت ! لتكن لديك الجرأة على تحطيم تلك الأبواب التى يَفْـرَق الجبناء ، ويجزعون من اقتحامها . . .
>
> لقد آن لك أن تثبت بالفعل ــ لا القول ــ أن كرامة الإنسان لن تجبن عن التطلع إلى مقام الآلهة . وأنك لن ترتعد فَرَقاً أمام ذلك الغار المظلم الذى يتصوره الوهم ممتلئا بالويل والعذاب . . لتقتحم الطريق الذى يوصلك إليه ولواعترضتك نيران الجحيم المستعرة . إنها لخطوة هائلة وأَخْلَق بك أن تخطوها بقلب طروب ، وعزم لا ينثنى . أجل ولو لم يكن من ورائها سوى العدم والفناء[1] .

وما يمنع فاوست من الانتحار ليس الجبن ــ كما جبن طوبوز ــ ولكن سماعه أناشيد العيد التى هدأت ثائره وردت كأس السم عن فمه . فما كان لفاوست أن يجبن ، لأن رغبته فى الانتحار لم تكن رغبة يمليها اليأس والضعف عن مواجهة الحياة ، لكنها رغبة نابعة من تطلعاته الأصيلة

---

(١) جوته ، فاوست ص ٨٦ ــ ٨٧ . ويجدر الإشارة إلى أن « التطلع إلى مقام الآلهة » هنا هو تطلع إلى مقام التحرر المطلق من سيطرة الجسد فى الحياة والانطلاق إلى آفاق لا تحد ، وعلى هذا يمكن أن تكون رغبة فاوست فى الانتحار رمزا على رغبته الحارقة للتحرر والانطلاق وهو تطلع يختلف ــ بطبيعة الحال ــ عن تطلع فاوستس إلى مقام التسلط والقدة

المتمددة فى نفسه لغزو عوالم جديدة وتجريب كل ما يمكن للإنسان ــ بل وما لا يمكنه ــ أن يجربه ، حتى الموت !

« . . إن الإله الذى يسكن فى أعماق صدرى هو أقدر ما يكون على إثارة مشاعرى.مسيطر على قواى يسيرها كيف يشاء . لكنه أعجز ما يكون عن التحكم فى العالم الخارجى لا حول له أمامه ولا قوة .

لاغــرو ــ إذن ــ أن بــاتت الحيــاة عبئــاً عــلى كــاهــلى وحــرجــا فى صدرى وأمسيت والحمام ضالتى المنشودة ، وشفاء قلبى الكليم » .

(ص ١٢٠)

هذا العجز فى القدرات البشرية بإزاء تـطلعات الـروح وشوقهـا إلى التجربة والمعرفة غير المتاحة هو الذى يدفـع بفاوست ــ مـع التطلع إلى تجربة الموت ، أو قل عالم الموت ذاته ــ إلى التفكير فى الانتحار ، ثم إلى اللجوء إلى السحر وإلى إبليس لعله يقدم له ما عجز هو عن الوصول إليه بقدراته البشرية المحدودة .

فإذا كانت رغبة طوبوز فى الانتحار متسقة مع ضعفـه ويأسـه ، فإن لرغبة فاوست فى الانتحار الاتساق نفسه مع تطلعاته وطموحه ورغبته فى الانطلاق والتجريب .

من هذه التطلعات وهذا الطموح الذى تمتلىء بـه نفس فاوست يكون لجوؤه إلى السحر والشيطان ، وانطلاقا منها يملى شروطه على مفيستو ، وهو ما فعله فوستوس مارلو قبله . أما طوبوز فإن أهرمن هو الذى يقتحم عليه حجرته ، وهو الذى يستطيع أن يقضى على الجذوة الأخيرة من أيمانه بالقيم الإنسانية ويقنعه بأنها مجرد « أسماء » لا معنى لها . ويستطيع أن يقنعه أيضا بقبول أن يعمل معه ، مستخدما فى إقناعه الذهب والخمر ، ومستغلا يأس طوبوز من الحياة ومن الوفاء والحب وكـل ما يـربطه بـالحياة ، التى أوشك ــ لولا جبنه ــ أن يخرج منها بيديه .

ولقد حاول أبو حديد أن يمهد لقبول طوبوز بفكرة أهرمن عن أن القيم

الإنسانية ليست إلا أسماء ؛ إذ ورد فى حديثه إلى كلدى عن حب قدرى لثريا ابنة قيسون بك :

طوبوز: اسمع ياكلدى . كنت دائما أخالفك . ولعلك تعود بعد حين لتقر لى أنك لم تعرف . قد تختار المرأة رجلاً جميلا . وقد تختار رجلا غنيا ، أو رجلا قويا . ولكنها لا تخدع نفسها بما يسميه الناس الحب . هى تعرف الحقائق وليست حمقاء . هى لا تغرر بنفسها فتعتقد فى الأسماء ــ السموّ . الكمال . الأخلاق . العبقرية . الذكاء . كل هذا هراء عندها لأنها تعرف الحقائق .

كلدى : هى فلسفتك المزعجة دائما . قد كنت تبلغ حد الكفر فى نظرنا ونحن تلاميذ .

طوبوز: (بحماسة) ليست هى فلسفتى . بل هى الحياة نفسها . لو نظر الناس بعيونهم لرأوها على حالها . ولكنهم ينظرون إليها من وراء رغباتهم . (ص ١٥ ــ ١٦)

ففكرة أهرمن ــ إذن ــ لم تكن إلا ترديدا للفكرة نفسها فى نفس طوبوز ؛ ولهذا لم يجد عناء كبيرا فى إقناع طوبوز بأن الحياة وما فيها من قيم عبث لاطائل تحته ، وأن الحياة الحقة هى حياة القوة والمال والمتعة .

وفاوست أيضا لا يؤمن « بالأسماء » ولا يخدع بها . إنه يعرف كم يخدع الناس بعضهم بعضا بالأسماء ، وكم يخفون أحاسيسهم وأفكارهم بل معارفهم فى « كلمات » « لا تحرج ولا تصدم » ، « ومن ذا الذى يجرؤ أن يسمى كل شىء باسمه الصحيح ؟ إن القليلين الذين وفقوا لفهم أسرار الكون وبلغت بهم البلاهة أن باحوا بمكنونات صدورهم للعامة والغوغاء ، كان جزاؤ هم أن قتلوا أوصلبوا أو أحرقوا . » (ص ٨٢) . فهجوم فاوست على الأسماء ــ مثل هجوم طوبوز ــ نابع من فهم واع للطبيعة البشرية ، ولوظيفة هذه الأسماء فى حياة الإنسان . وهو ــ عند فاوست ــ جزء من هجوم شامل على النفاق البشرى وعلى كل ما يقيد الروح الإنسانى ويعوقها عن الانطلاق فى آفاق الحياة الرحبة غير المحدودة ، ومن هنا يأتى هجومه على

المثل العليا نفسها ولعناته التي يصبها على المال والخمر والكسل والإيمان والصبر الجميل بوصفها معوقات تعوق الروح عن الانطلاق إلى آفاق لا ندري لها مدى .

هذه الروح التى لا ترتوى ولا تشبع هى التى تملى على الشيطان شروطها ، بل شرطها الوحيد « . . ألا يستقر لنا قرار ، ولا نخلد إلى السكون » و « لئن جاء اليوم الذى أرقد فيه على فراش الكسل والراحة ، ولئن أصبحت بفضل مكرك وخداعك ، وبحيلك وألا عيبك ، أتوهم أنى فى رغد من العيش ، أو خيل لى أنى من السعداء ، فليكن ذلك اليوم آخر أيام عمرى . وهذه مراهنة بينى وبينك .

إبليس : إذن اتفقنا .

فاوست : وأزيدك فوق ما قلته : إنى لو مرت بى لحظة من الزمن وكانت من الحسن بحيث قلت لها : أن « لا تبرحى فما أحلاك ! » فهنالك فلتهيىء لى سلاسلك وأغلالك . . هنالك أرحب بالموت . . . »

(ص ١٢٤ ــ ١٢٥)

هذا فى حين يشترط فاوستس مارلو أن يقف إبليس ميفستوفيليس على خدمته ، وأن يمنحه أربعة وعشرين عاما يستمتع فيها بجميع شهوات الجسد ، وأن يمنحه كل ما يبتغيه ، فيهلك أعداءه ويعين أصدقاءه[1] . أما طوبوز فليست له شروط ، فهو - منذ البداية - يستسلم لأهرمن ، لذهبه وخمره ونسائه ، بل يصبح عبداً له ، مخدوعا باسم «المساعد» ، هو الذى لا تخدعه الأسماء !

وفى هذا الإطار نفسه نجد طوبوز لا يطلب من أهرمن شيئا خاصا ؛ فقد اكتفى منه بالقصور والذهب والنساء واللهو الليلى والتآمر على بورانيا فى سبيل أن ينفذ هو ما يطلبه أهرمن . إننا لا نجد عنده هذا الشره الجسدى الذى لا يرتوى الذى نجده عند فاوستس مارلو ، ولا ذلك النهم العقلى

(١) مأساة الدكتور فاوستس ، المنظر الثالث ، الفصل الأول ، ص ٤٨ .

الجارف عند فاوست جوته ، بل نجد عنده تهافتا سلبيا على هذه الملذات الحقيرة ، تهافتا لا يكسر حدته إلا وقوعه فى حب صادق طاهر برىء مع ثريا ابنة قيسون باشا ، رجل الصناعة الذى قاوم كل مؤامرات أهرمن - ومعه طوبوز - وإغراءاته ، وإلا حين استطاعت ثريا أن تستثير ضميره الذى كاد أن يموت ، وأن تفتح عينيه على النتائج القاتمة لتحالفه مع الشيطان ضد شعبه .

إن سلبية طوبوز هذه هى التى تجعله يستسلم استسلاما كاملا لأهرمن ، وهى التى تجعل علاقته بأهرمن تسير سيرا مطردا دون نتوءات حتى يقع طوبوز فى الحب . هذا فى الوقت الذى نجد فيه علاقة كل من فاوستس وفاوست بالشيطان تمر بنتوءات كثيرة ، إذا فكر الشيطان لحظة ألا يجيب طلبا يتعارض مع مبادىء الشيطان نفسه ، وإن كان ينجح - فى النهاية - فى تحويله إلى شر . هذا فضلا عن أن تحولات فاوست النفسية - وقد تقبلناه قُلّباً - كثيرة ومتباينة .

وحتى حين يقع طوبوز فى حب ثريا ويقرر قطع صلته بأهرمن لا يتحول إلى موقف إيجابى يواجه فيه نفسه أو نتائج أعماله التى دفعه أهرمن لارتكابها ، بل يلجأ إلى الكذب والمداورة ، فلا ينقذه الكذب من مصيره المظلم . بل إنه يسأل ثريا أن «تغيره» وأن «تعرّفه» بالفقراء . فهو لا يريد أن يبذل أى مجهود فى سبيل «المعرفة» ولا فى سبيل أن يغير نفسه حتى يستطيع أن يغير حياة الناس التى أفسدها باستسلامه «لمشورة» أهرمن . وعلى غير هذا نجد فاوست .

وقد جعل مارلو من مصير فاوستوس مصيرا مأساويا لأنه استسلم لرغباته الدنيا ولم يستطع أن ينجو بنفسه من الدوامة التى ألقى بنفسه فيها بيديه ، بل لم يستطع حتى أن يبكى ندما على ما فعل :

فوستس : الله ، الذى كفر به فوستس وجدف فى وجهه .
آه ، يا ربى !
كم أتمنى أن أبكى - ولكن الشيطان يحبس دموعى

فلأسفح الدم بدل الدموع - بل الحياة والروح !
أوه - لقد عقد لسانى !
أريد أن أرفع يدى ،
ولكن انظروا كيف يمسكان بهما ! (ص ١٢٠ - ١٢١)

إن فاوستس لم يقدم - منذ اتصاله بالشيطان - ما يستحق عليه الرحمة أو التكفير ، ولم يفتح أذنيه لسماع ملاك الخير الذى حذره كثيرا من مغبة الطريق التى يسير فيها ، وحتى فى لحظاته الأخيرة كان خوفه من الشيطان أشد فى نفسه من خوف الرب ، فحقق ما أراد مارلو أن يصل إليه عن طريقه :

«لقد ذهب فوستس : فاتعظوا بسقوطه الجهنمى ،
فإن حظه الشيطانى قد يدفع العقلاء للإعجاب بما لا تقره الشرائع ،
كما أن نقمته قد تغرى بعض أصحاب العقول
المتطلعة لمزاولة مالا تأذن به السماء» . (ص ١٢٦)
كما تقول المجموعة فى تعليقها النهائى على المسرحية .

وهذا المصير نفسه يلقاه طوبوز ، وللأسباب نفسها ؛ فهو لم يقدم فى حياته - بعد اتصاله بأهرمن - ما يستحق التكفير ، وحتى حين واتته الفرصة الذهبية لمواجهة نفسه ومواجهة مجتمعه بأخطائه لم يستطع اغتنامها ، بل ضيعها بكذبه وضعفه وتخاذله واعتماده على الشيطان حتى بعد أن فارقه . وبهذا استطاع هذا المصير المفجع لطوبوز أن يحقق الهدف النهائى لأبى حديد من المسرحية ؛ فالذى يبيع وطنه وشعبه فى سبيل مآرب شخصية - أيا كانت قيمتها - لابد أن يلقى الحكم القاسى للشعب وللتاريخ ، بل الحكم القاسى للذين ورطوه أنفسهم .

ولنتذكر أن الرؤية الدينية هى الأساس فى مأساة فاوستس ، ولهذا يكون العقاب أن تذهب روحه إلى الجحيم ؛ أما الرؤية عند أبى حديد فسياسية ، لهذا يعاقب طوبوز بتخلى الشيطان عنه ووقوعه فى يد الشعب يحكم عليه حكمه القاسى .

أما فاوست جوته فإنه يفوز بالتكفير فى النهاية ، لأنه استطاع أن يكرس الفترة الأخيرة من حياته لعمل الخير ، وأن يوفر السعادة للبشر بما قام به من ردم جزء من ساحل البحر وتجهيزه للزراعة ، حتى لو كان ذلك قد تم بمساعدة الشيطان وجنوده . ثم إن فاوست مات فى لحظة كان فيها «مستسلما للقضاء ، راضيا عن العالم والكون»[1] . هذه المصالحة وهذا الرضا - إلى جانب خدمته للإنسانية - هما اللذان يكفلان التكفير لفاوست ، وهما اللذان يفلتان روحه من مخالب الشيطان .

* * *

والسؤال الذى يبرز الآن سيكون عن تأثير الرؤية الدينية الإسلامية فى رسم شخصية طوبوز . فالكاتب يصدر مسرحيته بالآيات الكريمة : «ومن يَعْشُ عن ذكر الرحمن نقيض له شيطانا فهو له قرين . وإنهم ليصدونهم عن السبيل ويحسبون أنهم مهتدون . حتى إذا جاءنا قال ياليت بينى وبينك بُعْدَ المشرقين فبئس القرين» (سورة الزخرف ٣٦ - ٣٨) . وهذه الآيات الكريمة تشير إلى المسار النهائى للمسرحية فى خطوطه العامة ، لا فى تفاصيله ؛ لأن الرؤية الدينية ــ بالرغم من التصدير بالآيات ــ لم تكن واردة فى ذهن أبى حديد ، لكن معانيها العامة فحسب كانت موجودة . وإلا فإن طوبوز لم يفكر فى المعنى الدينى لليأس الكامل والانتحار حتى نعد هذا الموقف تفسيراً للآية الأولى «ومن يعش عن ذكر الرحمن نقيض له شيطانا فهو له قرين» . كما أنه لم يفكر فى المغزى الدينى ولا فى النتيجة الأخروية لتحالفه مع الشيطان . . وهكذا . ولكن يظل أن معنى الآيات من أن الإنسان المتحالف مع الشيطان أو المستسلم له يخفق فى النهاية فى حل عقدة هذا الاقتران ، وأنه لا يستطيع ــ حتى لو تخلى عن الشيطان ــ أن يتخلى عن نتائج أفعاله ــ يظل هذا المعنى العام موجودا فى المسرحية وموجها لمسارها العام .

ولاشك ــ فى النهاية ــ أن أبا حديد استطاع أن يستغل الإطار القديم

---

(١) الترجمة العربية ، تلخيص الجزء الثانى ، ص ٢٩٩ .

عن فاوست استخداما لا بأس به ، وأن يوظفه فى تصوير هَمٌّ من همومنا المعاصرة فى فترة تاريخية معينة ، نظن أن العمل يجاوزها إلى هموم نعيش فيها حتى اليوم .

فاوست الجديد :

لم يفلت باكثير من البداية الشائعة فى مسرحيات فاوست كثيرا ؛ فهو بدوره يائس من صلاح الحياة بعد أن هجرته حبيبته ـــ عند اعترافه لها بأنه زيف النقود مع صديقه بارسيلز ـــ وانخرطت فى سلك الرهبنة ؛ فنراه فى حجرته وقد جهز أكثر من وسيلة للانتحار يوازن بينها ، وقد أضحت حياته عبثا فى عبث وعذابا فى عذاب . إن المأزق الفاوستى هنا ـــ إذن ـــ ليس مأزقا علميا ـــ وجوديا ، كمأزق فاوست مارلو وجوته ، ولا مأزقا اجتماعيا ـــ نفسيا ناتجاً عن الإحساس بالضياع وسط مجتمع لا يقدره وقد فجع فيمن يحب ـــ كطوبوز أبى حديد ـــ ولكنه مأزق عاطفى ـــ وجودى معا . لقد أحب فاوست مارجريت ، وعاهدها على الصدق ، فلما صدقها هجرته . وحين هجرته أثارت فى نفسه كوامن الثورة النفسية الناتجة عن ملله من الحياة وشعوره بعبثيتها وثقل وطأتها على نفسه . لقد كان حبه لمارجريت «آخر سبب تعلقت به من أسباب الحياة ، وكنت أظنه عزاء كافيا عما سواه فإذا هو باطل كأباطيلها الأخرى ، فلأى شىء بعد أعيش ؟

بارسيلز : عش للمعرفة . .
فاوست : المعرفة . . لقد علمت يابارسيلز أننا أنفقنا شبابنا كله فى طلبها وتحصيلها ، فلم نظفر منها بطائل ، وبقيت الحقائق الكبرى محجوبة عنا ، بل زدنا بها جهلا . . »

يضاف إلى هذا أن فاوست من الذين يعتمدون ـــ بالرغم من اشتغالهم بالعلم والفلسفة ـــ على المشاعر برهانا لما يريدون إثباته من قضايا ؛ فما أكثر ما يردد إجابة عن قضية «شعورى . . شعورى» الأمر الذى يشير إلى رهافة

هذه المشاعر وحساسيتها بحيث تكبر فى حضانتها الأمور الصغيرة التى لا تلفت غيرهم على الإطلاق .

لقد صدق فى حبه وفى حياته ، وكان مستقيما ـــ بصورة عامة ، إلا بعض هنات ، وأراد بمحبوبته الخير ، فلم تغفر له صدقه ولا قدّرته ، وهجرته فى النهاية مخلفة إياه فى أزمة أثارت كل ما كان راكدا فى نفسه من مشكلات بلغت حد التساؤل عن العدل الإلهى «يا إلهى . . أين عدلك وحكمتك ؟! أريد بها الخير فأشقى ، ويريد بها الشر فينعم» فكان طبيعياً ـــ كأى فاوست ـــ أن تروادة نفسه على الانتحار ، ويكون الطريق ممهد - بهذا - لزج لوسيفر بنفسه إلى حياة فاوست .

إن فاوست شكاك بطبعه ، وكان طبيعيا أن يشك فى طبيعة لوسيفر ، خصوصا وأنه اقتحم عليه فى صورة صديقه بارسيلز ، وأخذ الأمر على أنه مزاح ثقيل من صديقه حتى أتعب لوسيفر ليثبت له أنه الشيطان .

ويكون أول ما يطلبه فاوست من لوسيفر ـــ الذى ظهر له فى صورة صديقه بارسيلز ، وفى صورة كلب أيضا ـــ أن يبرز له فى صورته الحقيقية ، لكنه حذره من فظاعتها ، وهو يخطب وده ويحضر له ـــ إثباتا لقدرته ـــ مارجريت ، ثم يعيدها مرة أخرى من حيث أتت إلى أن يوقعا بينهما عقدا ينص على أن يمنح فاوست روحه للشيطان مقابل أن يجيبه هذا إلى كل ما يطلب ، فيحقق له «المعرفة الشاملة ، والصحة الكاملة ، والقوة والشباب ، والغنى ، والشهرة ، والحب العارم» .

هذه الشروط تجعل من فاوست باكثير مجمعا ، لا لملامح شخصيات فاوست مارلو وطوبوز أبى حديد فحسب ، بل تجعل منه كذلك ملتقى نموذجى فاوست ودون جوان معا ؛ أعنى نموذجا يجمع إلى الطموح العلمى والمعرفى ـــ الذى يحكم نموذج فاوست فى الأساس ـــ التطلع إلى الشهوات العارمة ، تغلفها جميعا الصحة الكاملة والشباب والقوة . وهذا ما يحدث لفاوست باكثير حقا ؛ ففى الوقت الذى يستمتع بحسان أوروبا ، بل بحسان

العالم كله ، وحتى إلهات الجمال فى الأساطير ، يدفع لوسيفر إلى أن يجوب به الكواكب والنجوم والبحار والقارات والبلاد ، ويعمل ــ فى الوقت نفسه ــ فى معمله ويكشف أسرار الطبيعة ويخترع . . إلى آخر هذه الأنشطة التى تنبىء عن طبيعة حيوية تجمع بين المتناقضات على صعيد واحد لا نفور فيه ولا نبوّ .

غير أن فاوست الجديد يجمع إلى هذا كله سمتيْن كانتا حاكمتين فى شخصيته ، وتبين ، بتطور الأحداث ، أنهما أفعل فى نفسه من السمات الأخرى . أما أولاهما فهى الإرادة القوية التى تتمكن من إيقافه فى أشد حالات رغبته وإثارته أيضاً . وتفكيره فى الانتحار ليس مجلى لضعف إرادته ، كما قد يرد على الذهن ، بل هو مجلى قوتها . فليس سهلاً أن يفكر الإنسان فى الموت ، ويجهز أدواته ، ثم يقف ليوازن بينها ويختار منها . كما تتجلى هذه الإرادة ــ مع السمة الثانية التى سنتحدث عنها وشيكاً ــ فى معاملة لوسيفر معاملة الند للند ، وتهديده المستمر له بالتخلص منه ومن عقده ، وفى ثباته غير المعتاد وقد علم أنه لا محالة مقتول ، والأهم من ذلك أنه رفض لقاء هيلين ــ أو حتى النظر إليها ــ حين جىء بها لأول مرة حتى لا يشعر بخضوعه المطلق للوسيفر ولما يثيره فيه باستمرار من رغائب وشهوات .

لم يكن فاوست متهالكا على اللذة الحسية ــ بالرغم من ممارسته لها بإفراط ــ ولم تكن رغائبه المقود الذى يسوقه منه لوسيفر : «كلا . . كلا . . لست من أولئك المحبين المجانين»،بل كان يمارسها بمزيج من الرغبة الحية المعتدلة وحب الاستطلاع العارم لخوض هذه التجربة الأسطورية . بدليل أنه حين يئس من معونة لوسيفر له على بحوثه العلمية ثار فى وجهه قائلا «النساء . . النساء . . ما عندك غير النساء»و« ما عندك غير الخمر والنساء» وفى النهاية «أجل . . كنت دائما تثير شهواتى وتغذيها على حساب عقلى» .

أما السمة الثانية فهى قوة الإيمان . وهى مخططة لتكون حاكمة فى الشخصية ــ من حيث إن باكثير أراد أن يبدع فاوست المسلم،مفارقا به

الشخصيات الفاوستية الأخرى وتتجلى قوة إيمان فاوست فى فقرات كثيرة من فقرات الحوار بينه وبين لوسيفر ، قبل العقد وبعده . فهو -قبل العقد- يدافع عن فكرة وجود الله ، وأن ملكوته الكون كله ، ويخشى — وقد ظن لوسيفر بارسيلز أتى يمزح معه — أن يدعى أنه إلّه وقد ادعى أنه الشيطان ، وينتفض إذ يذكر له لوسيفر أن الله — جل جلاله — هو الشاهد على العقد ، ويعلق «لكنه . . واحد أحد» . وحين يجتمع بمارجريت — أو من خُيّل له لوسيفر أنها مارجريت — لأول مرة بعد ذهابها إلى الدير ، وقد أحضرها له لوسيفر فى ثياب الراهبات ، يكاد فاوست يتراجع عنها وقد أخذته الرهبة :

مارجريت : ما خطبك يا فاوست ، ألم تعد تحبنى ؟

فاوست : يا إلّهى ! أنت سلطته عليها وأنت خالقها ، فلن أكون أرحم بها من خالقها !

مارجريت : ماذا تخاف ؟ أتخاف من أحد ؟

فاوست : أخاف الله يا مارجريت . .

مارجريت : الله ؟ وأين هو الله ؟!

فاوست (وحده) : هى فى الدير ولا تخاف وأنا خارج الدير وأخاف ! فالدير إذن سجنى أنا لا سجنها هى !

كان فاوست قوى الإيمان ، لكن مارجريت المزيفة تعينه بمنطقها المقلوب على التخلص من صحوة ضميره ومشاعره الدينية الفياضة ، بل تدفعه إلى شك وقتى يحاول به أن يتخلص من الفكرة الدينية كلها ، لكنه لا يستطيع أن يتخلص بهذا الشك الوقتى من الدين المتمدد فى نفسه ، فحين يحاوره لوسيفر :

لوسيفر : أتريد يا هذا أن نبدل سنن الكون ؟

فاوست : وهل للكون سنن ؟ لقد زعمت آنفا أن الكون فوضى بغير نظام عام ولا نواميس ثابتة .

لوسيفر : أعنى تلك السنن التى نشأت من الفوضى ! . .

فاوست : الفوضى تنشأ عنها سنن ؟

يسايره فاوست ويدعى أنه يريد أن يكون أعظم من رب العزة ، حتى يجعله يعنيه على كشف لتحويل الصحارى إلى جنان خضراء ، ولكن لوسيفر نفسه يعرف أنه يخدعه «هذا الإنسان يريد أن يخادعنى ليمكر بى فلأخادعه أنا أيضا لأمكر به» .

ففاوست ــ إذن ــ متدين ، قوى الإيمان . وكان السبب الأساسى لقطعه الصلة بلوسيفر أنه رفض أن يعينه على كشف علمى يتمكن به من تثبيت لحظة الكشف الصوفى بحيث لا تكون هذه اللمحة الخاطفة ، وبحيث تكون متاحة لجميع البشر يعاينونها فى كل حين ! وطبيعى أن يحاول لوسيفر تشكيكه فى طبيعتها ، ليس لأنه من المستحيل تحقيق هذا فحسب ، لكن الأهم أنه لوحدث لكان هذا كفيلا بالقضاء عليه والحكم النهائى على مهمته فى الكون بالإعدام . ويعدّ فاوست رفض لوسيفر ومداورته فى تحقيق مطلبه إيذاناً بقطع الصلة بينهما - فإن الشرط بينهما أن يجيب لوسيفر فاوست إلى كل ما يطلبه منه ، لكن لوسيفر لم يخطر بباله أن يطلب منه هذا الطلب الغريب ، المستحيل ، الذى يناقض طبيعته ويتعارض مع وظيفته فى الوجود . ولهذا يتحقق - فى النهاية - الانتصار لهذا البشرى المتصوف الذى يريد أن يجعل من كشفه الصوفى حقيقة علمية ثابتة جلية ومتاحة لمن يشاء .

ولقد يبدو غريباً أن يطلب فاوست من لوسيفر أن يعينه على هذا الكشف الروحى الذى يقضى على لوسيفر نفسه ويحكم على مهمته بالإخفاق النهائى « فإن فاوست الجديد الذى يقبل أن يبيع روحه للشيطان ، أى أن يذهب إلى الجحيم إذا ما حقق له الشيطان ما يريد ، هو نفسه الذى يتطلع إلى نور الله ويطلب من الشيطان مساعدته . وفى خلال محاولته هذه لم يتوقف عن التمتع بما قدمه له الشيطان من لذائذ الجسد »[1] .

---

(١) د . أحمد شمس الدين الحجاجى ، الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ، دار الثقافة القاهرة ١٩٧٥ ، ج ٢ ، ص ٤٣٥ .

لكن الكشف عن التناقضات الداخلية - التى تشكل ملامح للشخصية - يزيل هذا التناقض . ففاوست يستسلم للشيطان يأساً مما جرى له ، وطموحاً - فى الوقت نفسه - إلى حياة جديدة ، وارتباطه بالشيطان - كما رأينا - لم يطفىء الجذوة الدينية المتقدة فى نفسه ، بل - على العكس - زادها اشتعالا ، وزادته الآثام شعوراً بالذنب وندماً ؛ فكان يلعن - بعد كل لقاء جنسى - من تشاركه فراشه بل يلعن نفسه ويلعن الشيطان . ثم زاد الشعور بالندم إحساسه الدينى رهافة حتى جرب هذا الكشف الصوفى بنفسه - دون مساعدة الشيطان - وقد يكون طلب المساعدة تعجيزاً للشيطان أو تسويغاً لفصم العلاقة بينهما .

ولا ننسى أيضاً الفكرة الشائعة عن انقلاب نتائج الأعمال الشريرة على أصحابها ؛ فالشيطان أخذ على نفسه العهد أن يجيب فاوست إلى كل ما طلب - دون تحديد لطبيعة مطالب فاوست - فمن حق فاوست أن يطلب أى شىء ، والشيطان لم يفطن - منذ البداية - إلى مثل هذه التقلبات فى النفس الإنسانية ، فما بالك والجذر الدينى عميق فى نفس فاوست !

إن الموقف هنا يشبه إقرار لوسيفر بشهادة الله - جل جلاله - على العقد مع فاوست ثم اعتراضه على نتيجة هذه الشهادة فى النهاية وقد شهدت بخلاص فاوست .

وعلى الرغم من هذا ، فإن مغزى ما يطلبه فاوست يظل غامضاً إلى حد كبير ؛ إذ كيف يمكن أن يتحقق هذا الكشف الصوفى « علميّاً » ؟ وكيف يمكن أن يثبت ؟ وكيف يتاح للجميع ؟ بل ما قيمته إذا أصبح كذلك ؟

«الكشف الصوفى» تجربة فردية داخلية حميمة ، تنبع من مجاهدة روحية عنيفة يأخذ الفرد بها نفسه ، ولا نبالغ إذا قلنا إن قيمته هى فى هذه المجاهدة نفسها ، وإن روعته فى ارتباطه بالذات المجاهدة هذا الارتباط الحميم ، بل إن إغراءه المستمر هو أنه لا يدوم أكثر من هذه اللمحة الخاطفة ، التى يريد فاوست أن يطيلها ثم يتيحها للجميع ، بله أن يفعل ذلك عن طريق العلم . فما موقف فاوست نفسه من العلم ؟

يشكل العلم فى المسرحية مدار حياة فاوست ، الذى يبدو مشمئزاً - فى كثير من الفترات - من هذه الحياة الحسية السخية التى أتاحها له لوسيفر ، لكنه لا يمل البحث العلمى أبداً ، ولا يشبع منه مهما دانت له المكتشفات والمخترعات ، أو جاب فى سبيله البعيد والقريب من أطراف الكون ، أو القصى والدانى من فترات التاريخ . إن فى نفس فاوست لنهما علمياً لا يشبع وعطشاً لا يرتوى . فهولا يبالى إن خانته مارجريت مع صديقه ؛ لأن عنده ما هو ألذ وأشهى من وصال مارجريت ، وبالرغم من ثقل وطأة لوسيفر على نفسه فإنه يحتمله فى سبيل أن يعينه على كشوفه وبحوثه . وهو لا يبالى أن تكون إيمى على بابه يغريه لوسيفر بها ، فلا يقابلها حتى يحل له معادلة مستعصية عليه . . وهكذا .

وفاوست لا يفنى نفسه فى العلم لأنه يحبه فقط ، أو لأنه نهم لكشوفه ، بل هو يركز على مناطق البحث التى يمكن أن تفيد البشرية فى حياتها ، وما يجعل من حياة الإنسان شيئاً آخر أنفع وأبهج وأسعد مما هى عليه فتكون آخر بحوثه اكتشافاً يستطيع به أن يحول الصحارى الجرداء إلى رياض خضراء بإعادة توزيع المياه فى الأرض بتوجيه السحاب ؛ فهو لا يفكر فى بلاده وحدها - التى لا صحارى فيها ــ ولكنه يفكر للبشرية جمعاء .

وفاوست لا يبغى من وراء ذلك كله شهرة ولا مجداً ؛ لأن الإيمان فى قلبه يلفته إلى أن الهدف النهائى للوسيفر - الذى يدفعه إلى عرض كشوفه فى الميادين وإلى عقد المؤتمرات الصحيفة - أن يفتنه عن نفسه وعن أهدافه الجليلة بالشهرة والمجد ، وفى الوقت نفسه يفتن الناس به وبقدراته العلمية الخارقة « تريد أن تفتنى بالناس » . وهو يريد أيضاً أن يجعل فاوست حاكماً لإحدى الدولتين العظميين فيقدم لها مخترعاته فتخضع الدولة الأخرى ويصبح سيداً على العالم « ويدعو الناس إلى عبادته فيعبده الجميع » إذ يصير فتنة للناس أو حاكماً مطلقاً لهم مؤلها عليهم . لهذا كله يرفض فاوست أى شىء يمكن أن يأتى إليه عن طريق العلم ، لا شهرة ولا مجداً ولا مالا ، بل

حتى ولا أحاديث صحفية .

غير أن هذا الموقف المعقد الذى يجد فاوست نفسه فيه يدفعه إلى موقف آخر غريب . إنه يخشى احتكار قوى معينة لمخترعاته وتوجيهها إلى عكس الهدف الذى يريده منها ؛ فيتحول الخير الذى يريده للجميع إلى خير محتكر ، يزيد الأغنياء غنى والفقراء فقرا ، ويزيد الأقوياء قوة والضعفاء ضعفاً ، ويزيد المسيطرين سيطرة وتجبراً والخاضعين خضوعاً وذلا . لهذا فإنه - حين يعلم أن قوات الدولتين على الأبواب تعرضان أن تحمله إحداهما لتنصيبه حاكماً عليها ، وتمنحه من الأموال الشىء الكثير ، يرفض أولا ، ثم يمزق كل مكتشفاته وبحوثه ويحرقها دون أن يجد أمامه بديلا .

إنها قضية الصراع بين العلم والسياسة - التى طرحها الحكيم فى البيان الذى اختتم به مسرحيته « إيزيس » - العلم الذى يعمل لخير البشرية وسعادتها ورخائها ، والسياسة التى تلوى عنق العلم ليعمل لصالح الاحتكارات وجنون التفوق والعظمة الفردية أو الجماعية ، العلم الذى يكشف عن أسرار الطبيعة لتسخير قواها لصالح الإنسان فى كل مكان ، والسياسة التى تحتكر أسراره وتحجبها عن الآخرين ، وتصنع منها أسلحة تدمر حياة الإنسان وتجعل منها كابوساً يمتلىء بأشباح الخوف والتوتر والدمار .

وإذا كان هذا هو واقع الحال فى حياتنا الإنسانية حتى الآن ، فإن فاوست باكثير لم يجد منه مخرجاً ، ولم يمنح البشرية طاقة أمل - أو كشفاً كالذى عاينه فاوست - تطل منها على مستقبل أكثر إشراقاً وسعادة . بل إن فاوست لم يحاول القيام حتى بمبادرة فردية يفعل بها شيئاً يسعد به البشرية التى أحبها وأراد أن يهبها ثمرة كفاحه العلمى . لقد ذهب فاوست جوته فى أخريات حياته - إلى البحر فاقتطع منه بقعة ردمها وزرعها وعمرها ، فكانت لنفسه سلاماً أبدياً ، ولروحه خلاصاً من قبضة الشيطان . أما فاوست باكثير - المسلم - فلم يحاول هذا أو غيره واكتفى بنواياه الطيبة وحبه للخير وكشفه الصوفى وإيمانه الراسخ فى قبله ، ورضى باكثير بهذا

فوهبه الخلاص .

باكثير ينتهى بفاوست إلى خلاص لـو صحّ لما عمر الكـون ولا تحقق للعلم ـجود ؛ فلو لم يكن أمام العلماء إلا الاستسلام لألاعيب السياسيين وجنونهم المدمر ، أو إحراق بحوثهم، لما كان للإنسان خلاص فى هذا الكون ، ولما تحققت له - فى أطار الفكر الدينى الإسلامى الذى ارتضاه باكثير إطاراً فكرياً ونفسياً لمسرحيته - الخلافة فى الأرض ، ولا انتفع بتسخير الخالق - سبحانه - الطبيعة للإنسان . فخلاص الإنسان - فى هذا العصر - بالعلم المسلح بالقيم الدينية والإنسانية ، ولقد آن للعلماء أن يخوضوا صراعاً جاداً فى سبيل حقهم فى أن يحبّبوا البشرية على طريقتهم ، وأن ينفعوها على طريقتهم أيضاً،وأن يتخلصوا من القيود - الذهبية أو الحديدية - التى يستسلمون لها دون أدنى مقاومة أو حتى احتجاج .

كان معقولا من فاوست أن يطلب الخلاص الدينى للجميع ، وأن يتيح لكل إنسان أن يعاين الكشف الروحى بنفسه وفى أى وقت شاء - حقا إنه مطلب عسير ، إن لم يكن مستحيلاً ، ولكن هذا الشعور من فاوست نبيل ، غير أنه لم يقدم للناس شيئاً بديلاً وقد تعذر تحقيق حلمه الدينى ، لم يقدم لهم الخلاص العلمى ولم يقدم لهم الخلاص الدينى ، فظل خلاصه فى الحالتين فردياً ، وزاد على هذا أن جعل الخلاص الدينى بديلاً عن العلم ، فأعطى بهذا - دون أن يدرى ، فيما يبدو - مسوغاً جديداً للمعادين للعلم ، وللمعادين للدين أيضا ، ممن يتصورون أن الدين والعلم على طرفى نقيض . لقد أحب فاوست العلم ووهبه حياته ، لكنه قتل محبوبه بيديه وأراح مطارديه من عناء المطاردة !

وبالرغم من هذا كله ، فلا شك أن باكثير استطاع أن يجمع خيوط المشكلة التى يعانيها العلماء فى كل مكان - فى عصرنا بخاصة وفى كل العصور بعامة - وأن يعرضها فى إطار مسرحى جيد ، ومن خلال شخصية أجاد رسم خطوط ملامحها النفسية والفكرية والروحية وأضاف إلى التنويعات السابقه على النموذج الفاوستى الأصلى تنويعة جديدة وجيدة .

ولو كان باكثير غير باكثير اسم فاوست ومكانه - كما غير تكوينه النفسى والروحى - لربما كان قد تخلص من بعض التناقضات التى طبعت المسرحية والشخصية معا .

إيلات تتأله :

تستهلم مسرحية « هاروت وماروت » لباكثير حكاية الملكين هاروت وماروت ، اللذين أهبطهما الله تعالى ببابل ، فيما تقصه سورة البقرة (آية ١٠٢) . زعم المفسرون أن الملائكة عيروا بنى آدم لما رأوه من خبث ذنوبهم وكثرتها - وذلك فى زمن إدريس ، عليه السلام - وأنكروا عليهم ، وقالوا لله تعالى : هؤلاء الذين جعلتهم خلفاء فى الأرض واخترتهم ، فهم يعصونك ! فقال تعالى : لو أنزلتكم إلى الأرض ، وركّبت فيكم ماركّبت فيهم ، لفعلتم مثل مافعلوا . قالوا : سبحانك ربنا ، ما كان ينبغى لنا أن نعصيك ! قال تعالى : اختاروا ثلاثة ملائكة أو اثنين من خياركم أهبطهم إلى الأرض ؛ فاختاروا هاروت وماروت وعزريائيل ، وكانوا من أصلح الملائكة وأعبدهم ، فركب فيهم الشهوة التى ركبها فى بنى آدم ، وأهبطهم إلى الأرض ، وأمرهم أن يحكموا بين الناس بالحق ، ونهاهم عن الشرك ، والقتل بغير الحق ، والزنا ، وشرب الخمر . فأما عزريائيل فإنه لمّا وقعت الشهوة فى قلبه استقال ربه ، وسأله أن يرفعه إلى السماء ، فأقاله ، ورفعه ، فسجد أربعين سنة ، ثم رفع رأسه ، ولم يزل بعد ذلك مطأطأ رأسه حياء من الله تعالى . وأما الآخران فإنهما ثبتا على ذلك ، يقضيان بين الناس يومهما ، فإذا أمسيا ذكرا اسم الله الأعظم ، وصعدا إلى السماء[1] .

قال المفسرون : فما مر عليهما شهر حتى افتتنا ؛ وذلك أنه اختصم إليهما ذات يوم الزهرة أو أناهيد الفارسية ، وكانت ملكة فى قومها ،

---

(١) انظر الحكاية فى ابن جرير الطبرى ، جامع البيان فى تفسير القرآن ، المطبعة الأميرية ١٣٢٣ هـ ، ١ / ٣٦٢ وما بعدها ، والثعلبى : قصص الأنبياء المسمى عرائس المجالس ، دار إحياء الكتب العربية القاهرة د. ت ص ٤٤. والتفسير الكبير للفخر الرازى ، دار الفكر ، بيروت ١٩٧٨، ١ / ٤٢٩ .

أو بيدخت وكانت من أجمل النساء ، فلما رأياها أخذت بقلبيهما ، فراوداها عن نفسها فأبت وانصرفت ، ثم عادت فى اليوم الثانى ، ففعلا مثل ذلك ، فقالت : لا ، إلا أن تعبدا ما أعبد وتصليا لهذا الصنم ، وتقتلا النفس ، وتشربا الخمر ، فقالا : لا سبيل إلى هذه الأشياء ، فإن الله قد نهانا عنها . فانصرفت ، وعادت فى اليوم الثالث ومعها قدح من خمر ، وفى نفسها من الميل إليهما ما فيها ؛ فراوداها عن نفسها فأبت وعرضت عليهما ما عرضت بالأمس ، فقالا : الصلاة لغير الله شىء عظيم ، وقتل النفس عظيم ، وأهون الثلاثة شرب الخمر . فشربا الخمر ، فانتشيا ، ووقعا بالمرأة وزنيا بها ، فرآهما إنسان فقتلاه . وقيل إنهما سجدا للصنم ، فمسخ الله الزهرة كوكباً .

وروى أنها قالت لهما : لا تدركانى حتى تعلمانى الذى تصعدان به إلى السماء ، فقالا : نصعد باسم الله الأعظم ، فقالت : فما أنتما بمدركى حتى تعلمانيه . قال أحدهما لصاحبه : علمها ، فقال إنى أخاف الله ، فقال الآخر : فأين رحمة الله تعالى ! فعلماها ذلك ، فتكلمت به ، وصعدت إلى السماء ، فمسخها الله كوكباً[1] .

ولما أمسى هاروت وماروت ، بعد ما قارفا الذنب ، هماً بالصعود إلى السماء ، فلم تطاوعهما أجنحتهما ، فعلما ما حل بهما ، فقصدا إلى إدريس ــ عليه السلام ــ فأخبراه بأمرهما ، وسألاه أن يشفع لهما إلى الله تعالى ، وقالا : إنّا رأيناك يصعد لك من العبادة مثل مايصعد لجميع أهل الأرض ، فاشفع لنا إلى الله تعالى ، ففعل إدريس ذلك . فخيرا بين عذاب الدنيا وعذاب الآخرة . فاختارا عذاب الدنيا لأنه ينقطع ؛ فهما ببابل يعذبان !

ومن الواضح أن روايات المفسرين تجعل من امتحان الملكين موازيا للامتحان الذى خاضه آدم أبو البشرية فى بداية الخليقة ، وأن الملكين أخفقا فى هذا الامتحان كما أخفق آدم من قبل . فآدم – وهو بالجنة – كانت

---

(١) يرد الرازى الرواية كلها معتمدا على أدلة عقلية لا مجال لها هنا ؛ فمدار الحديث هنا الأسطورة لا تفسير الآيات أو تاويلها .

أمامه كل المغريات التى تدفعه إلى الأكل من الشجرة المحرمة ؛ لأن الله تعالى جبله على حب المعرفة وعلى التطلع إلى ما ليس فى يده - مادياً أو معنويا - حتى قال له إبليس « ياآدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى » (طه ١٢٠) ، وهى ترتبط ببذرة « فاوستية » فى نفس آدم - عليه السلام - إذ أتاه إبليس من جهة تطلعه - كحفيده فاوست - إلى ما فوق الإنسانى قائلا ، مغريا بالشجرة « ما نهاكما ربكما عن هذه الشجرة إلا أن تكونا ملكين » (الأعراف ٢٠) . فإغراؤه بما هو مختلف عن طبيعته هو الذى أوقعه فى براثن المعصية . كذلك أوقع الملكين فى المعصية ماقبلا أن يضعه الله تعالى فى طبيعتهما من صفات بشرية - كالشهوة والإرادة - فكانت أمامهما كل مغريات الزلل ، فزلا .

يزيد على هذا أن إدريس البشر - عليه السلام - هو الذى شفع إلى الله فيهما ، فقبل شفاعته وخيرهما بين عذاب الدنيا وعذاب الآخرة . فالقصة تحاول أن تضع نموذجاً - غير مافيها من العظة والعبرة - يولد الأمل فى نفوس البشر فى رحمة الله ، الذى خلق الإنسان ويعرف ماركبه فيه من مغريات الزلل ، فهو - إن أحسن - أفضل عند الله من الملائكة ، وإن أساء فهو شر عند الله من الدواب .

وعلى الرغم من هذا - بل بناء على هذا - لا يمكن عدّ هذين الملكين ، حتى بعد وقوعهما فى المعصية - شريرين ؛ لأن الملكين - كآدم - لم يردا على الله أمره ، ولم يتحدياه بعد المعصية ، بل إنهما شعرا بذنبهما فسعيا إلى المغفرة ، وتقبلا - عن طيب خاطر-التكفير عن ذنوبهما بالصبر على عذاب الدنيا . هذا على خلاف مافعل إبليس ، الذى عصى ربه ، ورد عليه أمره ، وفاضل بين أصله وأصل آدم ، وتحدى المولى - جل وعلا - أن يُنْظره إلى يوم البعث ليعمل - ماوسعه الجهد - على إفساد ماأبدعه المولى فى الكون .

وقد قدمت القصة هذه الصورة الإبليسية فى شخص الزهرة الجاهلية أو أناهيد الفارسية ، أو كوكبنا أو عشتار وعشتروت أوبيدخت . فكما سعى

إبليس فى الجنة ليفسد على آدم حياته ، ويغريه بالأكل من الشجرة المحرمة ، سعت الزهرة إلى إفساد حياة هذين الملكين ؛ إذ أغرتهما - أولا - بجمالها ، ثم استغلت هذا الإغراء بعد ذلك لتسقيهما الخمر ويزنيا بها ثم يقتلان النفس ويسجدان للصنم .

والزهرة ذات تاريخ فى ديانات هذه المنطقة ؛ فهى ثالثة الثالوث المقدس عند عرب الجنوب : الشمس والقمر والزهرة ، وهى نجم الصباح ونجم المساء و « النجم الثاقب » فى القرآن الكريم . والزهرة يطلق عليها « عثتر » ، وعن طريق المصادر غير العربية فقط نستطيع أن نتعرف إلى أنه كان يقدس كطفل،إذ يذكر فى الكتابات اللاتينية دائما (Puer) أى(طفل) ، وفى تدمر نجده معروضا كطفل عار[1].ولكن هذا الإله حين انتقل إلى العرب الشمالية أو النازلين على الحدود حيث تغلب الحضارة السامية الشمالية كان يظهر هذا الإله فى شكل امرأة[2] هى عند الكنعانيين عشترت ، وعشتار عند الفينيقيين ، وعشتروت عند البابليين . فهى الإلهة الأم ، الأرض ، رمز الخصب والجمال . وقد ذكر ديتلف نيلسن مايدل - حقا - على التباسها - أو لنقل اتحادها - بالإلهة الأم - الشمس أو اللات . حيث يذكر أن اللات « قد تصور أيضا حسب الطريقة السامية الشمالية إنسانا (بينما هذا الرسم غير موجود فى السامية الجنوبية) . وهذا الإنسان يمثل حسناء عارية . وهذه الصورة تشبه فى الواقع تمثال (عشترت) . لكن وجود الشمس بجوار الرأس يجعلنا نجزم بأنها صورة إلهة الشمس[3] ، فهى تبدو على صورة « أنانا » ملكة السماء ، التى عرفها السومريون من الساميين الأوائل[4] ، ولكنها - حين يتقدم لخطبتها أنكميدو الفلاح الإلهى والراعى الإلهى دموزى (تموز) - لا تبدو فى صورة الزوجة لآنو وملكة للسماء ، بل تبدو صبية بلغت سن الزواج[5] .

---

(١) نيلسن ، تاريخ العرب القديم ، ٢٢٣ .

(٢) السابق ٢٢٤ .

(٣) ديتلف نيلس ، السابق ، ٢١٩ — ٢٢٠ .

(٤) د . أحمد كمال زكى السابق ، ص ١٢ .

(٥) فرانكفورت وآخرون ، ما قبل الفلسفة ١٩٥ .

وتجدر الإشارة إلى أن معابد عشتار كانت تعجّ بمجموعة من الكاهنات اللائى كن يوقفن للمعبد يمارسن « البغاء المقدس » فى موسم الاحتفال بزواج الإلهة عشتار بالإله الراعى دموزى ، وحيث تنفذ كل مراسيم الزواج بين الملك وإحدى الكاهنات وقد تقمصا هوية الإلهين . « فإذا تقمص الملك هوية دموزى ، غدا هو دموزى . وهكذا تغذو الكاهنة هى أنانا . والنصوص التى لدينا تقول ذلك بصراحة . فزواجهما هو زواج قوى الخلق فى الربيع . وهكذا يتحقق عن طريق فعل إرادى بشرى جماع إلهى هو مصدر التناسل الباعث المحيى الذى ، كما تقول نصوصنا ، تعتمد عليه « حياة البلاد جميعها ، وانسياب الأيام والليالى وتجدد الهلال طيلة العام الجديد »[1] .

وقد ظلت عبادة الزهرة جزءاً من عبادة من عبدوا الكواكب حتى أتى الإسلام فقضى على بعض مراكز عبادتها ولم يتمكن من أخرى . ففى صنعاء كان بيت « بناه بعض المشركين على اسم الزهرة فخربه عثمان بن عفان رضى الله تعالى عنه . ومنها بيت بناه قابوس الملك على اسم الشمس بمدينة فرغانة فخربه المعتصم »[2] .

وروى عن الرسول - عليه السلام - أنه كان يلعنها لأنها فتنت الملكين ، ويروى ذلك عن ابن عمر وابن عباس أيضا ؛ فقد قال ابن عمر « إن هذه كانت بغيا فلقى المَلَكان منها مالقيا »[3] .

وقد أطلق باكثير على الزهرة اسم إيلات فى المسرحية ، وهى اللات الجاهلية ، التى ذكرها القرآن الكريم فى قوله « أفرأيتم اللات والعزى ، ومناة الثالثة الأخرى » (النجم ١٩ - ٢٠) . وربط الإلهات الثلاثة المذكورات فى الآية الكريمة ، لتكون اللات هى ملكة بابل والعزى أختها ومناة وصيفتها . ثم زوج إيلات ببعل (هبل ، الإله الجاهلى) كبير الآلهة فى

---

(١) السابق ، ص ٢٣٦ .

(٢) الألوسى ، بلوغ الأرب فى معرفة أحوال العرب ، المكتبة الأهلية بمصر ١٩٢٥ ، ٢/ ٢١٥

(٣) الثعلبى ، قصص الأنبياء ، ص ٤٥ .

مجمع الآلهة البابلى والفينيقى ، وهو إله القمر زوج الإلهة الشمس أو اللات ، ويعنى اسمه السيد ، وذكره القرآن الكريم والكتاب المقدس . كما زوج أختها العزى من يعوق وهو أحد الآلهة الجاهلية ، وكان بقرية يقال لها « خيوان » من صنعاء على ليلتين[1] ، وهو من الآلهة الجاهلية المذكورة فى القرآن الكريم أيضا . كما اختار لإدريس (أو أخنوخ) - عليه السلام - اسم هرمس ، إله الموسيقى والبلاغة ، الذى اخترع القيثارة فى طفولته[2] ، وهو ابن لزيوس ، ورسول الآلهة التى كلفته بمهام مختلفة ومعقدة ، ونصادفه إلها للتجار والمسافرين والريح واللصوص ! . . وغير ذلك[3] .

ويستغل باكثير مايروى عن التقدم العلمى - وبخاصة فى الفلك - الذى حققته بابل ، وربطه بما يرويه الكتاب المقدس عن بلبلة الله لألسنة الناس فى بابل[4] لأن الله - تعالى عن ذلك علوا كبيراً - لم يرد اكتمال بناء برجهم «ويبدو أن الرب كان يخشى أنه عندما يكتمل بناء البرج ويصل إلى عنان السماء ، يتسلق الناس ، ويَقِضّون مضجعه . . »[5] وهو مالا تذكره رواية الكتاب المقدس ، لكنها - فى الوقت نفسه - لم تبين مقصد الرب ممافعل . وقد ذكرت رواية عبرية متأخرة هذا المقصد صراحة ؛ إذ ذكرت « أن فكرة تشييد برج لم يكن يقصد بها سوى التمرد على الإله ، وإن لم يتفق المتمردون على هدف واحد . فبعضهم كان يرغب فى ارتقاء السماء وإعلان الحرب على شخص الإله ، وإحلال أصنامهم محله . والبعض الآخر قصر هدفه على فكرة أكثر تواضعاً ، هى إلحاق الضرر بالقبو السماوى ، وذلك بضربه بالرماح والسهام . . »[6] وهو الهدف الذى يتسق مع الفكر الدينى

---

(١) ابن الكلبى ، الأصنام ، دار الكتب ١٩٢٤ ، ص ٥٧ والألوسى ، السابق ٢ /٢٠١ .
(٢) د . عبد المعطى شعراوى أساطير إغريقية ٢١١ .
(٣) روز ، الديانة اليونانية القديمة ٨١ — وانظر أيضا معجم زيمرمان للأساطير الكلاسية ، مادة « هرمس Hermes » .
(٤) الحكاية فى سفر التكوين ، ١١/ ١-٩ .
(٥) فريزر ، الفولكلور فى العهد القديم ١ /٢٢١ .
(٦) السابق نفسه .

البدائى ؛ حيث لا يثور الإله إلا لتمرد مخلوقاته عليه أو حتى لمجرد إزعاجهم إياه ، كما يتسق أيضاً مع التصور العبرى للألوهية(١) .

ولكن باكثير يجعل هذه الحادثة بسبب استعداد البابليين فى عهد سواع - جد إيلات - لغزو الفضاء بصواريخهم ، فى وقت لم يبلغ الإنسان فيه من الحكمة والرشد ما يجعله أهلا لأن توضع فى يده هذه القوة الهائلة من قوى الطبيعة . . .

وهكذا حاول باكثير أن يوائم بين الشخصيات الأسطورية القديمة فى تراث المنطقة،مازجا شخصيات الأساطير البابلية بالأساطير الجاهلية فى الجزيرة العربية بروايات المفسرين المسلمين لحكاية هاروت وماروت ، كما حاول أن يضع هذا كله فى إطار قضية هى قضية العصر ، وهى غزو الإنسان للكواكب وموقف الفكر الدينى منها . فماذا كان مصير هذه القضية بين يدى باكثير ؟

المسرحية تبدأ باختيار هاروت وماروت قاضيين لبابل - وكان معهما عزرائيل ، الذى « كان أشدهم انبهارا بجمال الملكة » ، ولكنه عاد إلى السماء دون أن يكمل التجربة مفضلا الرجوع إلى الحق ، فهو خير من التمادى فى الباطل ، ولأنه يرى نفسه هالكا لا محالة ، متنبئا بمصير صاحبيه . ولم يكن معيار الاختيار علما أو فضلا ، فقد اختارتهم مناة لجمالهم الباهر ، الذى فاق جمال مائة وخمسين من رجال بابل !

وفى الوقت نفسه نرى بعلا يحاول إثناء إيلات عن محاولة تقليد أختها العزى فى الخروج فى ملابسها عن أصول الاحتشام واللياقة بإيعاز من مناة - راقصة المعبد المقدسة ، التى اختيرت قهرمانة فى القصر ، وهذا أيضا ما يغضب هرمس على إيلات ، ولكنها لا تنثنى عن عزمها . ونسمع للمرة

---

(١) انظر طرفا من هذا التصور فى هذا البحث ، الفصل الخاص بالشخصية الصهيونية - أما عن أساطير ثورة الآلهة على مخلوقاتها فانظر الفصل الخاص بـ « الطوفان الكبير » فى كتاب فريز السالف الذكر ، الجزء الأول ص ٩١ وما بعدها .

الأولى عن سواع - جد إيلات - الذى حاول أن يصعد بجنده إلى السماء ، ولكن محاولته أخفقت ، فمات كمداً . وخلفه ابنه يغوث[1] ، وكان رجل سلام ، فوطد السلام مع مملكة الرعاة بتزويج ابنته إيلات من بعل ابن ملك الرعاة .

ويرى هرمس الملكين : هاروت وماروت ، اللذين يصارحانه بحقيقة مانزلا من أجله إلى الأرض ، وعودة ثالثهما إلى السماء خوفا من الوقوع فى المعصية . وينصحهما هرمس بأن يَحْذُوَا حذوه ، ولكنهما يجادلانه بما جادلا به صاحبهما من قبل ؛ إنهما يخجلان أن يعترفا للرب - عز وجل - بأن إيمانهم أضعف من أن يحتمل مثل هذه التجربة ، ويخجلان أيضا من أن يخلفا ظن إخوانهما من الملائكة فيهما . ولكن هرمس يشفق عليهما من التجربة ، وينصحهما - إن هما أصرا على البقاء - أن يتجنبا مواطن الزلل ، ويبتعدا عن الصغائر ، التى تجر إلى الكبائر ؛ فالشيطان يجرى من الإنسان - وهما قد أصبحا كذلك ، أويوشكان - مجرى الدم .

هذا فى حين نرى على الجانب الآخر محاولات العزى للإيقاع ببعل ، ومحاولات يعوق الإيقاع بإيلات ، وهى محاولات تخفق لشدة تعلق كل واحد منهما بالآخر .

ويدور الفصل الثانى فى المنزل الذى يقيم به هاروت وماروت ، وهما ينتظران زيارة امرأة من بابل وعداها بالحكم لصالحها ضد زوجها ، بعد أن راوداها عن نفسها . وفى حوارهما أثناء الانتظار نكتشف مدى ماترديا فيه ولا سيما هاروت ، الذى استجاب لرغبات القهرمانة مناة ، وأصبح يبحث عن الكلمات التى تسوّغ ما فعله ويفعله من المعصية ؛ فى حين ما يزال ماروت مترددا فى الوقوع فى المعصية ، وإن كان راغبا فيها رغبة تملك عليه نفسه كلها ولا يستطيع لها دفعا .

---

(١) اسما إلهين جاهليين أيضا

ويأتى هرمس لزيارتهما ، ويحاول مرة أخرى أن يقنعهما بالعودة إلى السماء . لكنهما ظلا على عنادهما فينصرف هرمس عنهما .

ويأخذ الملَكان فى الاستعداد للقاء المرأة ، ونعرف من حوارهما أن هاروت جاوز المعصية مع القهرمانة وحدها إلى أخرى من وصيفات القصر ، ويحسد ماروت صاحبه ، ويسقيه خمرا حتى يترنح . وتأتى « تمارا » ، وتمتنع عليهما إلا أن ترى نصّ الحكم بعينيها ، فيذهب هاروت ليحضره لها من المحكمة . ويبوح لها ماروت بسرهما ، ويريها ما فى قدرتهما فيصعد إلى كوكب الزهرة ويعود بجوهرة منه . وحين ترفض تمارا الاستسلام له يسحرها بما يملك من قدرة ؛ فإذا المرأة - وهى إيلات متخفية - تتغير نظرتها إلى زوجها . ويفهم هاروت - الذى عاد فى هذه الأثناء - على الفور ما حدث ، فيصرخ فى ماروت « . . أيها الخائن » !

وتدعو إيلات الملكين إلى مقرها ، عازمه على معرفة السر الأعظم الذى يملكانه . وتطرد زوجها مستهينة بإمكان أن تشب الحرب بين القومين .

ويأتى الملكان ، فيشربان الخمر ، ولكنهما يرفضان أن يسجدا لصنم الملكة ، ثم يقتلان بعلا ويندمان . ولكن إيلات تقنعهما بأنهما إن لم يقتلاه لقتلها هو . وتحاول إيلات استخراج السر منهما فلا تستطيع ، ولا تجد الملكة مناصا من أن تمنح نفسها لهما حتى تطلع على سرهما ، وتختار أن تبدأ بماروت ثم هاروت ، فيبوحان لها به . ثم تتأكد من صدقهما بالصعود إلى الزهرة ، فى حين يخفق الملكان فى ذلك ، لأن السر نزع منهما .

وتعود إيلات من رحلتها فرحة بامتلاكها السر ، الذى سيمكنها من إخضاع شعوب العالم كلها لبابل «لأجعلنها تركع جميعا لعظمة بابل !» ويروع هاروت وماروت وينصحانها بعدم استخدام السر فى البغى والطغيان حتى لا يسلب منها . ولكنها تسألهما : «كيف لم يسلب منكما وقد استعملتماه فيما هو شر من ذلك ؟ فرقتما بين زوجين متحابين ، ثم اغتلتما الزوج للوصول إلى الزوجة» . فيخبرانها أنه سلب منهما بالفعل ، فتزداد

بهذا الخبر زهوا وطغيانا ، وقد أصبحت وحيدة فى امتلاك هذا السر العظيم . ويحاولان قتلها ، فتستغيث ، ثم ترى أنهما لا يستطيعان لها شيئا وقد ملكت السر ، وتأمر بالقبض عليهما وإلقائهما فى السجن . وعندئذ تصيح إيلات بمناة : أنا الآن قادرة على كل شىء . أنا إلهة يامناة . . إلهة ! إلهة !

وفى جُبّ على الطريق أسفل برج بابل سجن هاروت وماروت ، ونراهما يتحاوران حول الشهوة والندم والاستغفار حوارا نفهم منه أنهما ما يزالان ممزقين بين الشعور بندم غير صادق ، والرغبة الحارقة فى نيل إيلات أو غيرها ، والقدرة المسلوبة منهما على الاستغفار . ويأتى هرمس إليهما فيسألانه أن يتشفع لهما عند الله ـ تعالى ـ فيدعو لهما ، فيهبط عليهما ندم صادق ، فيبكيان . ويهبط حينئذ زميلهما الثالث عزريائيل يؤنبهما ويخبرهما أن ما فعلاه جعل الملائكة جميعا يستغفرون الله لبنى آدم ، ويخيرهما بين عذاب الدنيا وعذاب الآخرة ؛ فينصحهما هرمس أن يقبلا بعذاب الدنيا ، لأنه ينقضى ، أما عذاب الآخرة فمقيم .

وتظهر إيلات تستعد للصعود بجنودها إلى السماء ، غير عابئة ـ بل ساخرة ـ بنصائح هرمس بتوطيد السلام والكف عن الاندفاع وراء الغرور . وحين يمتنع جنودهاوضباطها عن المخاطرة بالصعود إلى السماء تصعد هى أمامهم لتقنعهم بقدرتها حتى يصحبوها بعد ذلك . ولكن عزريائيل يهبط ليخبر أهل بابل أن ملكتهم قد صعدت إلى الزهرة ، ومسخت حجارة ، ولن تعود . وتكون العزى قد قتلت يعوق الذى هجرها إلى إيلات ، وتخرج بعدها ، فلا يبقى إلا أن تتآمر مناة للاستيلاء على تاج المملكة . فتأمر بتعذيب الملكين ، وتدعو الناس إلى قتل هرمس ، فى الوقت الذى يعلن فيه أن الرعاة قد دخلوا المدينة ، فلا تجد من يسمع لها فى شىء . ويهم هرمس بالانسحاب ، ولكن عزريائيل يستوقفه ليصعد به إلى السماء ؛ فبابل محكوم عليها أن تهلك بالسيف ثم بالطاعون ثم الطوفان . وإذا كان للإنسان أن يكتشف يوما طرق السفر فى الفضاء ، فإن هرمس سيكون طليعة البشر فى هذا .

فى هذه المسرحية نجد الموقف الفاوستى مكررا ؛ فى المرة الأولى يكون موقفا ناقصا ، أما فى المرة الثانية فهو موقف فاوستى كامل .

فموقف الملكين ، هاروت وماروت ، هو موقف فاوست نفسه ، لكنه موقف ناقص . فقد اختارهما إخوانهما من الملائكة ليكونا فى موقف الاختبار على الأرض ، بعد أن يركب الله تعالى فيهما الشهوة والإرادة . وإذ يهبطان إلى الأرض ويتعرضان لإغراءات البشر ، يجدان نفسيهما فى موقف يراودان فيه على ما يملكان من علم : السر الأعظم ، فى سبيل تحقيق ما يطلبان من شهوة الجنس والتمتع بالجسد مع الملكة إيلات . وفى النهاية يرضخان لمطالب الملكة ، أمام جمالها الفاتن ، وإلحاح الشهوة فى داخلهما ، وضعفهما المتهالك على الشهوة ؛ فيبوحان لها بالسرّ الأعظم ، ويفقدانه ، ويعيشان بعد ذلك لعذاب الندم ، والشهوة التى لا تجد رِيّاً .

وليس غريبا أن يكون ما يعذبان به أن يربطا من أقدامهما إلى أعلى وتحت رأسيهما الماء لا يستطيعان أن ينالا منه شيئا .

هذا الموقف موقف فاوستى ناقص ـ إن جاز التعبير ـ كما أنه من بعض الوجوه موقف مقلوب . فقد كان الملكان يملكان كل ما كان يطلبه فاوست : التأثير ـ الذى سعى فاوست إلى السحر ليحققه ـ والقوة ، والشباب ، وكان يمكن أن يحققا الشهرة والمكانة ـ فى الأرض والسماء على السواء ـ وكذلك السعادة ؛ لكنهما باعا هذاكله لإيلات فى سبيل ما حققه الشيطان لفاوست ـ غدرا وإيهاما ـ وهو المتعة الحسية وحدها .

ولم يستطع الملكان ـ كفاوست ـ أن يحققا التوازن لحياتهما الجديدة : التوازن بين طبيعتهما الملائكية ، بفضائلها وقدراتها ، ومطالب ما ركب فى الإنسان من شهوة . ولقد أخفق هذا التوازن حين أهملا الطرف الثالث الذى منحه الله لهما مع الشهوة ـ وهو الإرادة . فالإرادة الخيرة ، لو أحسن استغلالها ، لكانت كفيلة بأن تحقق لهما التوازن المنشود . كما أنهما لو فهما الطبيعة الإنسانية حق فهمها ـ وهو ما أخفق فيه فاوست أيضا ـ لا ستطاعا

أن يرضيا منازعهما بالسبل الشرعية المتاحة ، لكنهما لم يريا من الطبيعة البشرية إلا الجانب الضعيف ـ جانب الشهوة الحسية ـ وغاب عنهما الجانب الأقوى ، الإرادة والعقل . فهما يبدوان خلال المسرحية كلها لا يستخدمان ما وهبهما الله من قدرات إلا فى محاولة تسويغ زلاتهما المتوقعة ، بل التى يسعيان إليها باستسلامهما للشهوة وحدها .

ويسير الملكان ـ على مدى المسرحية ـ وكأنهما معصوبا العينين وراء شهواتهما ، وكأنهما ـ أوهما حقا ـ يسيران بقدر طاغ إلى مصيرهما ، هو ما ينبهنا إليه هرمس منذ البداية ، حين يقول لهما إنه ما جرب الله أحدا إلا غلبه ، وينصحهما بالعودة إلى السماء مرة أخرى ، فيرفضان . لهذا يظل فاوست فى صراعه البشرى بين قوى نفسه المتضاربة ، وبين قدرات البشر وقدرات من فوقهم ، بين واقعه وطموحه الذى يجاوز طموح البشر ـ أكثر نبلا واكتمالا ، وأصلح فنيا ، من الملكين . ولهذا ـ أيضا ـ لا يمكن أن نعدهما ـ كما سبقت الإشارة ـ نموذجا للشخصية الشريرة ، قدر كونهما شخصين ضلا الطريق لأن القدر استهدف إضلالهما .

أما الشخصية التى تتجلى فيها صفات الفاوستية فى جانبها الشرير فهى شخصية إيلات ، ملكة بابل .

فإيلات كانت ملكة ، تعيش مع زوجها ـ بعل ـ فى هناءة وسرور ، حتى أقنعتها مناة أن أختها العزّى يمكن أن تسلب منها ملكها إذا هى لم تساير ما يسود بابل من تبذل وخلاعة فى الملبس والتصرف ، فى الوقت الذى يرفض زوجها ذلك ، ويبصرها هرمس بسوء عاقبة ما تفعل . وهكذا تبدأ إيلات بمخالفة زوجها ـ بعل ـ ومخالفة نصيحها هرمس .

ولم تكن إيلات ـ داخليا ـ على وفاق مع حالة السلم التى تسود علاقات بابل بالآخرين ، وبخاصة الرعاة ؛ لولا أن حبها لزوجها ـ وهو من الرعاة ـ يمنعها من اتخاذ أى خطوات فى هذا الطريق . ولهذا نجدها تحتفظ بخطاب والد زوجها ولا تعطيه له ، مسوغة هذا بأن بعل سيغضب إذا علم

أنهم يطلعون على خطاباته . كما أننا نشعر أنها أقرب إلى روح جدها -سواع- الذى كان يعمل على غزو الفضاء لتسود بابل العالمين ، منها إلى روح والدها ، رجل السلام والعدل . لكن هذه الاتجاهات كلها كانت مستكنة فى روحها ، يخفيها حبها لزوجها وحب الناس لها . حتى إذا جاء الملكان إلى بابل ، ودعاها خلافها مع زوجها إلى الاتصال بهما ، استخدمت جمالها فى مراودة الملكين على الحكم لصالحها . ومن هذا الطريق عرفت سر الملكين - الذى يطلعها عليه ماروت وقد جلدته الرغبة فأنسته خطورة ما يفعل - فتفجرت فى داخلها - مع إلحاح مناة ووسوستها - كل كوامن الرغبة فى السيطرة والبغى والعدوان ، بل والتأله .

إن سعى إيلات المحموم لانتزاع السر الأعظم من فمى الملكين يكمن خلفه السعى الفاوستى للتأله ، فلا شىء يقف فى طريقها لا متلاكه . فحين يعترض زوجها على علاقتها بالملكين تغريهما بقتله ، ثم تمنح الملكين نفسها يعبأن من اللذة ماشاءا فى سبيل أن يبوحا لها بالسر . ولاشىء يعدل فرحتها حين اكتشفت أنها امتلكت السر ، وأنها انتزعته من صاحبيه هاروت وماروت ، وأنها أصبحت وحيدة فى هذا فتصيح بمناة« خائفة ؟ أنا الآن قادرة على كل شىء،أنا آلهة يامناة . . آلهة ! آلهة !»(ص ٨٩) . كما يكمن خلفه السعى لامتلاك القوة الكاملة والقدرة التى لا تنازع . وحين تستيقن من امتلا كها هذا كله تسعى لا ستخدامه فى البغى والعدوان على كل الشعوب لتحقيق غرض إقليمى ضيق هو « السلام » بمفهوم بابل ، السلام - أو الاستسلام - الذى تفرضه على الشعوب كلها بالقوة وقد امتلكت أسبابها التى مكنها منها « العلم » الذى انتزعته من الملكين بخديعة الجسد .

لقد سعت إيلات - كما سعى فاوست - لامتلاك « السر الأعظم » أى العلم الذى لم يتح لبشر ، لتمتلك عن طريقه - كما سعى فاوست أيضا - القوة والسطوة وتحقيق اللذة الكبرى . والعلم هنا يشير إلى معنيين : أحدهما العلم بمعناه البشرى ، أى اكتشاف أسرار الطبيعة وتطبيقها فى

عمليات غزو جديدة لمناطق مجهولة من الكون يسعى الإنسان لا كتشافها ، وهو معنى العلم عند سواع - جد إيلات - الذى جند علماءه لغزو الفضاء بالصواريخ التى اكتشفها . أما المعنى الآخر فهو الذى يدخل بابل مع هبوط الملكين ، ويسميه الكاتب متابعة لكتب المفسرين المسلمين « السر الأعظم » الذى يملك من يمتلكه القوة والسطوة والقدرة على مجاوزة الإنسانى إلى آفاق أعلى ، يتمكن فيها من الصعود إلى الكواكب ، ويتحصن ضد الموت نفسه ؛ فقد عجز الملكان عن قتل إيلات حين علما بما تتجه إليه نيتها من بغى وعدوان وقد امتلكت سرهما . وهذا المعنى للعلم يذكرنا بما أتاحه الشيطان لفاوست من طواف بالكواكب والنجوم ، وجَوْب العالم كله والتسكع فى الزمان . ولكن الفرق بين « سر » إيلات الأعظم ، وما أتاحه الشيطان لفاوست ، هو أن إيلات بامتلاكها السر أصبحت مستطيعة بذاتها مادامت تملك السر ؛ أما فاوست - وقد أسلم نفسه للشيطان - فإنه لا يستطيع إلا بقدرته على إخضاع الشيطان أو إقناعه أو مساومته .

وعلى هذا الأساس ، فإن إيلات تجمع إلى فاوست - أحيانا - الشيطان نفسه،أو هى تجمع بين صورتين من صور فاوست . إيلات - كما وصفناها حتى الآن - أقرب إلى فاوستوس مارلو منها إلى فاوست جوته ؛ ففاوستوس كان يسعى إلى اللذة والقوة والسطوة والغنى ، وإلى أن يكون إلها قويا : « إن الساحر الحاذق إله قوى : فلتوطن نفسك يافوستوس على ذلك لتصبح أحد الآلهة » (ص ٣٣) . كما أن لوسيفر - فى مسرحية باكثير «فاوست الجديد» - يريد أن يجعل من فاوست هذا الإله القوى ، ولكنه إله فى الأرض يحكمها ويخضع شعوبها لعبادته وطغيانه - أو لنقل لعبادة لوسيفر وطغيانه - عن طريق ما يملكه من علم وما يكشف عنه من مخترعات . وهذا ما أرادته إيلات تماما ؛ فقد استهدفت - بما امتلكت من « علم » - أن تخضع شعوب العالم لسلطان بابل ، أو لسلطانها هى ، وقد تحولت - بما امتلكت أيضا - إلى إلهة « تقدر على كل شىء » .

ولأن إيلات لم تستمع إلى نصائح هرمس - والملكين نفسيهما - وسدرت

فى غيها ، كان لابد أن يكون مصيرها كمصير فاوست الأسطورة ، ومصير فاوستوس مارلو أيضا اللذين لم يستمعا إلى النصائح التى بذلها لهما من عرف سرهما ، بل لم يستمع فاوستوس إلى نصائح ملاك الخير الذى لم يدعه أبدا ، واستغل كل لحظة عاد فيها فاوستوس إلى نفسه وضميره ليجعله يقلع عن هذا الطريق ، ولكنه لم يستمع إلى هذا كله ، فعجز - كما عجز فاوست الأسطورة قبله - عن الاستغفار والتكفير فلقى مصيره البشع على يدى الشيطان . وهذا ما حدث أيضا لإيلاتَ التى تمكست بإنفاذ خطتها إلى النهاية فلاقت عقابها العادل ، بمسخها حجارة فى كوكب الزهرة .

* * *

فى هذه المسرحية يعود باكثير إلى قضية العلم وصلته بالمجتمع ، كما يضيف إليها قضية أكثر خطورة هى قضية العلم وتطبيقاته من منظور الفكر الدينى .

لقد سعى الملك سواع - فيما تحكى حفيدته الملكة إيلات - إلى غزو الفضاء عن طريق الصواريخ التى اكتشفها علماؤه ، وبنى برج بابل ليطلق منه هذه الصواريخ تحمل جنوده ليعيث فسادا فى السماء كما عاث فسادا فى الأرض ، كما يقول هرمس ، ولكن الله - تعالى - بلبل ألسنة العلماء فأخفقوا فى التفاهم ، وأخفق المشروع كله . ويسوغ هرمس - ممثل الخير والفكر الدينى فى المسرحية - هذا العمل بأن « الله أكرم وأرحم بعباده أن يخضعهم لقوم فاسقين » (ص ٢٠) كما أنه - سبحانه - فعل ذلك - فى رأى هرمس « . . رحمة بالإنسان ، لأن الإنسان لم يبلغ بعد من الحكمة والرشد ما يجعله أهلا لأن توضع فى يده مثل هذه القوة الهائلة من قوى الطبيعة ، أن يسىء استخدامها ، فيجر على نفسه كارثة يكون فيها فناؤه ودماره ، ولا يستطيع لها دفعا ولا صرفا :

إيلات : فيم إذن أتاح لأولئك العلماء اكتشاف السر العلمى الخطير ؟
مناة : ربما كان يريد بهم العبث .

هرمس : كلا ، بل لعله جلت حكمته أراد أن يُرِيَ الإنسان مقدار ما أودعه فى عقله من القدرة على اكتشاف ما فى كونه العظيم من أسرار يمكن أن يسخرها لسعادته وصلاح أمره ، إذا ما قدّر له أن يبلغ من الحكمة والرشد ما يتقى به ما فى تلك الأسرار من خطر على وجوده وبقائه .

إيلات : ومتى يبلغ الإنسان رشده وحكمته ؟

هرمس : يوم لا يسيطر سفهاؤه على حكمائه ، ولا يبغى أقوياؤه على ضعفائه . يوم يسعى زعماؤه فى خدمة أفراده ، ولا يساق أفراده فى خدمة زعمائه . يوم يشعر المسىء أن إساءته ترتد إليه قبل أن تصيب أخاه . ويشعر المحسن أن إحسانه يعود عليه قبل أن يعود على سواه . يوم تصبح شعوب الأرض فى تقاربها وتراحمها وتعاونها كأنها شعب واحد يعيش فى بلد واحد ويجمعه مصير واحد .

مناة : هذا كلام لا يقوله إلا مجنون .

إيلات : كلا يا مناة ليس هو بمجنون . ولكنه شاعر حالم

(ص ٢٤ - ٢٥)

إن باكثير لا يعادى العلم الحديث - كما قد يبدو - ولكنه يحاول البحث عن صيغة تجعل من العلم وسيلة لسعادة البشرية وخيرها وسلامها وأمنها فى مواجهة الطبيعة الطاغية ، وهو ما يؤكده على لسان هرمس ؛ فينتهى إلى « يوتوبيا » فاضلة يعمل العلم فيها فى خدمة المجتمع البشرى كله ، المجتمع البشرى الواحد الذى يشعر بأنه « يعيش فى بلد واحد ويجمعه مصير واحد » . ولم يجد هرمس سميعا ؛ إذ إن ما حدث مع سواع يوشك أن يتكرر مع إيلات ، فيحاول تذكيرها بمصير جدها ، ولكنها ليست على استعداد لتسمع منه ، بل هى تسخر بأفكاره ونصائحه ، وتسير فى طريقها إلى النهاية ، فيكون مصيرها مصير جدها سواع أيضا . غير أن المجتمع الذى أنجب سواعا وإيلات قادر على إنجاب غيرهما من الطغاة المستبدين ، الذين يحاولون استغلال منجزات العلم فى بغيهم وطغيانهم ؛ فيكون الحكم بالانتقام من بابل كلها لأنها وقفت فى طريق تقدم الإنسان ، فوجب

أن تبيد لينشأ مكانها جيل جديد من إنسان جديد كما يخبر عزريائيل هرمس ـ وسيكون هلاكها بالسيف ثم بالطاعون ثم بالطوفان !

باكثير يطلق صيحة تحذير من النتائج المترتبة على سوء استخدام البشرية لما أتيح لها من علم بأسرار الكون والطبيعة ؛ فهى لا تستخدمه إلا فى البغى والعدوان وفى إثارة نزعات الحقد والسيطرة وادعاء التفوق ، ولا بد أن تكون نتائج هذا كله وخيمة على البشرية كلها أيضا . ولكن باكثير ـ اتساقا مع فكره الدينى ـ جعل العقاب إلهيا ؛ فلن يفنى أهل بابل السيف وحده بل أيضا يفنيهم الطاعون والطوفان . وكان يمكن ، تقوية للفكرة ، وبلا تعارض مع الفكر الدينى نفسه ـ أن يكون عقاب الطغيان من داخله ؛ فالحضارة الحديثه فى الأرض ـ التى نظن أنه رمى إليها من المسرحية كلها ورمز إليها ببابل القديمة ـ مهددة حقا ، ولكنها مهددة من داخلها وبأسلوبها نفسه ، وقد أصبح سباق التسلح على قدم وساق،وأصبح التفنن فى صنع أسلحة الدمار والفناء مما تفاخر به هذه الحضارة ، وينبغى على أصحاب الفكر والرأى – كما فعل باكثير – أن ينبهوا إلى هذه المخاطر الجسيمة ؛ مع التنبيه إلى أن هذه المخاطر تأتى من داخل بناء هذه الحضارة نفسها لا من خارجها .

* * *

خاتمة

لعل هذا البحث أن يكون قد قضى ما عليه فى إطار ما خطط له ودلّ عليه العنوان لنفسه : «الشخصية الشريرة فى الأدب المسرحى ، فى مصر» . لقد استهدف - منذ البداية - أن يقوّم الشخصية الشريرة ويقدم نماذجها ، وجذور هذه النماذج ، وأن يصنفها ، ثم يقدم دراسة تطبيقية على الأدب المسرحى فى مصر . كما استهدف أن يواكب البحث فى الشخصية الشريرة البحث فى مجموعة من المشكلات المعاصرة التى عولجت فى إطار المسرح المصرى ، ومن خلال الشخصية الشريرة نفسها . وفى هذا الإطار توصل البحث إلى **النتائج التالية** :

١ - تحقيق الجذور الحضارية - الأسطورية والدينية والشعبية والتاريخية - للشخصية الشريرة .

٢ - تتبع دور الشخصية الشريرة فى تاريخ المسرح العالمى ، من المسرح الإغريقى إلى الأشكال الحديثة فى المسرح ، وثانوية هذا الدور أو أساسيته ، ثم التحول فى الشخصية الشريرة من الشيطان إلى الإنسان ، ثم انشعاب دور الشخصية الشريرة البشرية من دور الشيطان البشرى إلى نماذج أخرى ، أبرزها النموذج التآمرى (الماكيافيلى) ثم الوغد الميلودرامى ، الذى لا يغنينا هنا كثيرا ، ولهذا لم نقف عنده ؛ لتحوله إلى نمط جامد لا جديد فيه من عمل إلى عمل آخر .

٣ - أن مسرح عصر النهضة الأوربية - بعامة - والمسرح الإليزابيثى فى انجلترا - بخاصة - أدى الدور الحاسم فى هذا التحول من الشيطان ، بوصفه الشخصية الشريرة الجاهزة ، إلى الشيطان البشرى ثم إلى النماذج الأخرى .

٤ - أن المسرح المصرى - فى مراحله المختلفة - أفاد إفادة واسعة من التراث المسرحى العالمى ، واقتبس نماذجه بعامة وآلنماذج الشريرة بخاصة . وكان «الوغد» الميلودرامى من أبرز شخصيات المسرح المصرى منذ بداياته الأولى .

٥ - وبالرغم من هذا فقد لوحظ أن نموذج «دون جوان» وجد فى المسرح المصرى فى إطار الوغد الميلودرامى ولم يتحقق النموذج كاملا فى أى عمل مسرحى مصرى - فى حدود ما أعلم - حتى الآن . وربما ذلك لأنه نموذج لا يصلحّ للبيئة العربية الإسلامية بتدينها وتقاليدها ، ولكراهية التعامل مع المرأة على أنها هى التى تسعى إلى الرجل ، وكراهية الرجل الذى يسعى خلف النساء لا يكلّ . وربما كان هذا أيضا لأننا نكره أن يكون الشرير جميلا ! الأمر الذى لم يتحقق إلا فى شخصية إيلات فى مسرحية باكثير «هاروت وماروت» ، ولكنها لا تحمل ملامح دونجوانية .

٦ - أما تعدد النماذج الشريرة فيمكن حصره فى أربعة نماذج : النموذج الشيطانى ، ثم النموذج التآمرى (الماكيافيلى) ، والنموذج الفاوستى ، ثم النموذج الدنجوانى ، وهو غير موجود - كما ذكرنا آنفا - فى المسرح المصرى .

٧ - فى دراسة دور هذه الشخصية فى إثارة الصراع وتوجيهه ، من جهة ، ووظيفتها الأخلاقية من جهة أخرى استطاع كتابنا أن يضعوا أيديهم - فى إطار النماذج الشريرة - على شخصيات كانت تعالج مسرحيا للمرة الأولى ، كشخصيتى إيلات ومناة - وباقى الشخصيات - فى مسرحية باكثير «هاروت وماروت» وست فى المسرحيات المكتوبة عن أسطورة إيزيس وأوزوريريس ، وشخصيتى حمزة الزوزنى وحسن الأخرم فى المسرحيات المكتوبة عن الحاكم بأمر الله ، التى لم نقف عندها - هنا - لأسباب منهجية .

٨ - وفى الأحوال كلها ، سواء ابتكر كتابنا شخصياتهم الشريرة أو أخذوها عن المسرح الغربى بسماتها الأساسية ، ظهر أنهم استطاعوا أن يجددوا تجديدا واضحا فى رسم هذه الشخصيات ، وتركو عليها أثر ثقافتهم العربية الإسلامية ؛ فخرجت هذه الشخصيات فى النهاية - فى غالب الأحوال - شخصيات تنتمى إلى ثقافاتهم الخاصة ، وثقافتنا بعامة .

٩ - كما أن هذه الشخصيات لم تؤخذ بالمشكلات التى تعالجها فى المسرح الغربى ، بل عولجت فى إطار معالجة مشكلات خاصة بمجتمعنا العربى الإسلامى ، أو مشكلات إنسانية عامة ، لكنها حملت وجهة نظر ثقافتنا العربية الإسلامية فيها . وأهم هذه المشكلات الخاصة مشكلة الاستعمار وعلاقته بالحكومات والشعوب المستعمرة ، وموقفه إزاء الثقافة القومية ، ومشكلة نظام الحكم ، والعلاقة بين العلم والحكم ، وتأليه الحاكم ، أو التحول به إلى الحكم المطلق . ومن أبرز هذه المشكلات مشكلة الصراع العربى الإسرائيلى ، الذى حاز على أحمد باكثير قصب السبق فى معالجته منذ سنة ١٩٤٥ ، وظهرت خلال معالجتها رؤيتنا لهذا العدو الذى ما نزال نواجهه . ثم هناك مشكلة توجيه العلم ؛ بين توجيهه لخدمة البشر وتقدمهم وسعادتهم ، أو توجيهه لخدمة القوة والاستقطاب والتعالى الجنسى والحضارى .

١٠- وفى هذا كله وضح حجم التجديد أو التقليد فى معالجات الأدب المسرحى المصرى ؛ حيث كانت المقارنة التفصيلية فى كثير من الأحيان رائد الباحث ومرجعه فى خطواته كلها ، استشعارا منه خطورة إطلاق الأحكام على عواهنها . فربما لا نشعر أننا قد نحكم على عمل أدبى بالإعدام تماما حين نطلق حكما عاما جازما - غير مدعم مع ذلك بالوثائق والمقارنات الدقيقة - بأن هذا العمل يقلد هذا العمل الغربى أو ذاك أو يحاكيه أو يسير على منواله أو يعتمد فكرته . . . الخ .

١١- إذا كان الباحث مقتنعا - حتى هذه اللحظة ، على الأقل - بأن النماذج والشخصيات والأعمال التى عالجها فى هذا البحث يمكنها أن تستوعب حركة الشخصية الشريرة وسماتها فى المسرح المصرى بعامة والأدب المسرحى منه بخاصة ، فإن هذا لا يمنع ترك الباب مفتوحا على مصراعيه لأى إضافة جديدة لبحث الشخصية الشريرة فى المسرح المصرى ، إيمانا منه بأن العلوم الإنسانية - والدراسات الأدبية والفنية منها بخاصة - لا يستطيع أحد أن يقول فيها الكلمة الأخيرة ويغلق أبوابها بأحكامه .

كما يمكن الاستفادة بالنتائج التصنيفية والمقارنة فى هذا البحث لتطبيقها فى مجالات أخرى غير المسرح ، فى الرواية والقصة القصيرة ، بل فى السينما والتليفزيون أيضا .

١٢- وأخيرا يلفت الباحث النظر - بقوة - إلى الكاتب أحمد باكثير ، الذى ظهر عنده واحداً من أكثر أدبائنا الذين كتبوا للمسرح تجديدا فى مجال اختيار موضوعاته من التراث المصرى والعربى والإسلامى معا ، وأيضا فى مجال رسمه لشخصياته ، وأسلوبه فى الكتابة للمسرح ، وفكره الذى يبثه من خلاله . وقد يلاحظ القارىء - مثلا على هذا - أن باكثير تحتل مسرحياته والشخصيات الشريرة التى رسمها المساحة الكبرى من هذا البحث ، عن غير قصد ، يعلم الله . ولأنه عرف حجم تجديده فى اختيار شخصياته ، وفى رسم النماذج المجتلبة من المسرح الغربى ، وتميز فكره، واستمرار هذا الفكر فى مسرحه كله ، فقد رأى أنه يستحق عناية أكبر مما ظفر به من لدن الدارسين الجادين . ويتمنى الباحث -صادقاً- أن يتمكن من إعطاء هذا الكاتب الجاد حقه فى دراسات مستقبلة إن شاء الله .

وعلى الله قصد السبيل .

قائمة المسرحيات المدروسة :

محمد فريد أبو حديد	:	عبدالشيطان (كتبت ١٩٢٩)	دار المعارف بمصر	١٩٤٥
على أحمد باكثير	:	شيلوك الجديد	دار الفكر العربى	١٩٤٥
توفيق الحكيم	:	نحو حياة أفضل (١٩٥٥)	مكتبة الآداب	د. ت
		إيزيس (١٩٥٥)	مكتبة الآداب	د. ت
على أحمد باكثير	:	شعب الله المختار	مكتبة مصر	١٩٥٦
		إله إسرائيل	دار الفكر العربى	د. ت
		أوزيريس	مكتبة مصر	١٩٥٩
		هاروت وماروت	مكتبة مصر	د. ت
		فاوست الجديد (لم تطبع)		١٩٦٧
يسرى الجندى	:	اليهودى التائه (١٩٦٩)	نشرت بمجلة المسرح عدد ١٥	١٩٨٢

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

الكتاب المقدس : دار الكتاب المقدس - القاهرة

د. إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية
دار الشعب ١٩٧١ .

إبراهيم رمزى : مسرحيات إبراهيم رمزى
دار الهلال ١٩٨١ .

ابن الجوزى (أبو الفرج) : تلبيس إبليس
مكتبة المتنبى ١٣٦٨ هـ .

ابن الكلبى (أبو المنذر هشام) : الأصنام
تحقيق أحمد زكى ، دار الكتب ١٩٢٤ .

ابن هشام (أبو محمد عبد الملك) : السيرة النبوية
مكتبة الكليات الأزهرية ، د. ت .

أحمد رشدى صالح (محرر) : ألف ليلة وليلة
ط. دار الشعب ، ١٩٦٨ .

د. أحمد شمس الدين الحجاجى : الأسطورة فى المسرح المصرى الحديث
دار الثقافة ١٩٧٥.

: العرب وفن المسرح
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ .

أحمد شوقى : مجموعة مسرحياته ، مفرقة
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ .

د. أحمد كمال زكى : الأساطير ، دراسة حضارية مقارنة
مكتبة الشباب ١٩٧٥ .

: **دراسات فى النقد الأدبى**
دار الأندلس بيروت ١٩٨٠ .

أسعد رزوق : موسوعة علم النفس
المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،
بيروت ١٩٧٩ .

إسماعيل عاصم : صدق الإخاء
مطبعة الشعب ١٩٠٥ .

ألف ليلة وليلة : ط . محمد على صبيح د . ت .

ألفريد فرج : سليمان الحلبى
دار الهلال ١٩٦٥ .

: الزير سالم
دار الكاتب العربى ١٩٦٧ .

الألوسى : بلوغ الأرب فى معرفة أحوال العرب
المطبعة الرحمانية ، بالقاهرة ١٩٢٤ .

إيجرى ، لايوس : فن كتابة المسرحية ، ترجمة دريني خشبة
الأنجلو المصرية د . ت .

إيسخولوس : مسرحيات إيسخولوس ، ترجمة
د. إبراهيم سكر وتقديمه ؛
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ .

باورز ، فابيون : المسرح فى الشرق ، ترجمة أحمد رضا
دار الكاتب العربى د. ت .

برادلى ، أ. س : التراجيديا الشكسبيرية ، ترجمة حنا إلياس
دار الفكر العربى د. ت .

بلفينش ، توماس : عصر الأساطير ، ترجمة رشدى السيسى
النهضة العربية ١٩٦٦ .

بلوتارخوس : إيزيس وأوزوريس ،ترجمة د.حسن صبحى بكرى
دار القلم د. ت .

تشابيك ، كارل : إنسان روسوم الآلى ، ترجمة د. طه محمود طه
الدار القومية د. ت .
من المسرح العالمى ، الكويت ١٩٨٣ .
تشينى ، شلدون : تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف عام ،
ترجمة درينى خشبة
وزارة الثقافة ، القاهرة ١٩٦٣ .
توفيق الحكيم : التعادلية
مكتبة الآداب ١٩٧٦ .
: سليمان الحكيم
مكتبة الآداب د. ت.
: محمد
مكتبة الآداب د. ت .
: المسرح المنوع (مجموعة)
مكتبة الآداب د. ت .
الثعلبى : قصص الأنبياء المسمى عرائس المجالس
دار إحياء الكتب العربية د. ت .
جوته (يوهان فولفجنج فون) : فاوست ، ترجمة د. محمد عوض محمد
لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٧١ .
: أورفاوست (فاوست فى الصياغة الأولى)
ترجمة د. مصطفى ماهر
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ .
د. حسن محسن : المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر
النهضة العربية ١٩٧٩ .
درينى خشبة : أساطير الحب والجمال عند الإغريق
دار الهلال ١٩٦٥ .
: أشهر المذاهب المسرحية
وزارة الثقافة ، القاهرة د. ت .

دريوتون أتيين : المسرح المصرى القديم،ترجمة د.ثروت عكاشة
دار الكاتب العربى ١٩٦٧.

دريوتون ، أتيين وجاك فانديه : مصر ، ترجمة عباس بيومى
النهضة المصرية د. ت .

ديتشس ، ديفيد : مناهج النقد الأدبى ،
ترجمة د. محمد يوسف نجم
دار صادر ، بيروت ١٩٦٧.

ديرلاين ، فردريش فون . : الحكاية الخرافية ، ترجمة د. نبيلة إبراهيم
نهضة مصر ١٩٦٥ .

الرازى (فخر الدين) : التفسير الكبير
دار الفكر العربى ، بيروت ١٩٧٨ .

روز ، هـ.ج . : الديانة اليونانية القديمة
ترجمة عبده رمزى جرجس
النهضة العربية ١٩٦٥ .

سامى خشبة : قضايا معاصرة فى المسرح
وزارة الإعلام ، بغداد ١٩٧٢ .

سليم حسن : مصر القديمة
مطبعة كوثر د. ت .

د. سيد عويس : محاولة لتفسير الشعور بالعداوة
دار الكاتب العربى ١٩٦٧ .

د. شكرى محمد عياد : البطل فى الأدب والأساطير
دار المعرفة ١٩٧١ .

شيكسبير ، وليم : ريتشارد الثالث ، ترجمة د. عبد القادر القط
جامعة الدول العربية،جـ٣،دار المعارف ١٩٥٩.
: تيتوس آندرونيكوس ، ترجمة صفية ربيع
جامعة الدول العربية ،جـ٢،دار المعارف١٩٥٩.
: مكبث ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا

من المسرح لعالمى ، الكويت ١٩٧٠ .

: عطيل ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
من المسرح العالمى ، الكويت ١٩٧٨ .

: الملك لير ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
دار الهلال ١٩٧١ .

: هملت ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
دار القدس ، بيروت د. ت .

: يوليوس قيصر ، ترجمة د. محمد عواد العسيلى
من المسرح العالمى ، الكويت ١٩٧٧ .

: تاجر البندقية ، ترجمة د. مختار الوكيل
(تقديم د. نايف خرما)
دار المعارف ١٩٨٠ .

شيلر ، فردريك : اللصوص ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى
من المسرح العالمى ، الكويت ١٩٨١

صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة
دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ .

الطبرى (محمد بن جرير) : جامع البيان فى تفسير القرآن
المطبعة الأميرية ببولاق ١٣٢٣ هـ .

طه باقر : ملحمة كلكامش
وزارة الإعلام ، بغداد ١٩٧٥ .

عباس علام : أسرار القصور أو ملاك وشيطان
مجلة نادى المسرح ٨ ، ٩ يونيو – سبتمبر ١٩٨١.

عباس محمود العقاد : إبليس
دار الكاتب العربى ، بيروت د. ت .

: اللّه
دار الهلال ، د. ت .

عبد الرحمن الشرقاوى : الفتى مهران

الدار القـــومية ١٩٦٦ .
: ثأر الله (الحسين ثائرا وشهيدا)
دار الـكاتب العربى ١٩٦٩ .
د. عبد المعطى شعراوى : أساطير إغريقية
الهيئة المصرية العامة للـكتاب ١٩٨٣ .
د. عبد الوهاب المسيرى : موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية
الأهـــرام ١٩٧٥ .
: الأيديولوجية الصهيونية
عالم المعرفة ، الـكويت ١٩٨٣ .
د. عز الدين إسماعيل : قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر
دار الفـكر العربى ١٩٦٨ .
: توظيف التراث فى المسرح(مقال)
فصول ، مج ١ ، ع ١ ، ١٩٨٠
: عاشق الحكمة ، حكيم العشق (مقال)
فصول ، مج ٢ ، ع ١ ، ١٩٨١
عز الدين المقدسى : تفليس إبليس (تقديم عبد الله نجيب)
دار القرآن الـكريم ، القاهرة ١٩٧٨ .
عصـــام بهى : الحـكايات الشعبية فى المسرح الشـــعرى
ماجســـتير . بنات عين شمس ١٩٧٩ .
د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى
عالم المعرفة ، الـكويت ١٩٨٠ .
: توفيق الحـكيم ، فنان الفرجة - فنان الفـكر
دار الهــــلال ١٩٦٩ .
: مســـــرح الـــدم والدموع
الهيئة المصرية العامة للـكتاب ١٩٧٣ .
: مسرحيات ومسرحيون
الأنجــلو المصرية ١٩٧٠ .

فايس ، بيتر : ما راصاد ، ترجمة د. يسرى خميس وتقديمه
روائع المسرحيات العالمية ، القاهرة ١٩٦٧ .

فرانكفورت ، هـ ، وآخرون : ما قبل الفلسفة ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٠ .

فرجسون ، فرانسيس : فكرة المسرح ، ترجمة جلال العشرى
النهضة العربية ١٩٦٤ .

فرويد ، سيجموند : الموجز فى التحليل النفسى
ترجمة سامى محمود على وعبد السلام القفاش
دار المعارف ١٩٧٠ .

فريزر ، جيمس : الفولكلور فى العهد القديم
ترجمة د. نبيلة إبراهيم
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ .

: الغصن الذهبى ، جـ ١
ترجمة د. أحمدر أبو زيد وآخرين
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١ .

فيرمان ، هـ . و . (مترجم عن الهيروغليفية) : انتصار حورس ،
ترجمة د. عادل سلامة من المسرح العالمى ،
الكويت ١٩٧٢ .

قصة الأمير حمزة البهلوان المعروف بحمزة العرب
: مكتبة الجمهورية د. ت .

كراب ، ألكسندر هجرتى : علم الفلكلور ، ترجمة رشدى صالح
دار الكاتب العربى ١٩٦٧ .

كريمر ، صمويل نوح : أساطير العالم القديم
ترجمة د. أحمد عبد الحميد يوسف
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ .

كلارك ، جون هنريك : تجارة الرق والرقيق ، ترجمة مصطفى الشهابى

وزميـــله (محرران) دار الهـــلال ١٩٨١ .
لنـــداو ، يعقـــوب : دراسات فى المسرح والسينما عند العرب
ترجمة جميل المغازى
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ .
لويس ، برنارد : أرض السحرة . تعريب حسين نصار
مكتبة مصـــر ١٩٥٨ .
مارلو كريستوفر : مأساة الدكتور فوستس ،
ترجمة نظمى خليل،روائع المسرح العالمى
وزارة الثقافة ، القـــاهرة د. ت .
ماكيافيلى ، نيقولا : الأمير ، تعريب محمد لطفى جمعة
مطبعة المعارف بمصر ١٩١٢ .
د. مجدى وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية للغة والأدب
دار الـكتاب اللبنـانـى ١٩٧٨ .
محمد إبراهيم أبو سنة : حمـــزة العـــرب
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١ .
محمـــد تيمـــور : المســـرح المصرى (جـ ٣ من أعماله)
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ .
محمد خليفة التونسى : الخطر الصهيونى ، بروتوكولات حكماء صهيون
دار التراث ، القـــاهرة ١٩٧٧ .
د. محمد عاطف غيث : قاموس علم الاجتماع
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ .
د. محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية
نهضـــة مصـــر ، د. ت .
: النقـــد الأدبى الحـــديث .
الأنجلو المصرية ١٩٦٤ .
: النماذج الإنسانية فى دراسات الأدب المقارن
نهضة مصـــر ١٩٧٦ .

محمد فؤاد عبد الباقى : المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم
دار الشعب د . ت .

د . محمد منـدور : من فنون الأدب العربى - المسرح
دار المعارف ١٩٦٣م .
: المسرح النثرى
نهضة مصر د . ت .
: نماذج بشرية
نهضة مصر د . ت .
: مسرح توفيق الحكيم
نهضة مصر ط ٣ د . ت .

محمد مهران السيد : الحربة والسهم
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١ .

د . محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث
دار بيروت ١٩٥٦ .

محمود تيمـور : طلائع المسرح العربى
مكتبة الآداب د . ت .
: دراسات فى القصة والمسرح
مكتبة الآداب د . ت .
: أشطر من إبليس
دار المعارف (اقرأ) ١٩٥٣
: طارق الأندلس
مكتبة الآداب ١٩٧٣ .
: ابن جلا
دار المعارف ١٩٥١ .
: اليوم خمر
دار المعارف ١٩٤٩ .

: صـــقر قريش
مكتبة الآداب د. ت .
: حـــواء الخـــالدة
مكتبة الآداب د. ت .
د. نبيـــلة إبراهيم : أشكال التعبير فى الأدب الشعبى
نهضة مصر ١٩٧٤ .
نيـــكول ، ألارديس : المسرحية العـــالمية
جـ ١ ترجمة عثمان نويـة
الأنجلو المصـــرية د. ت .
جـ ٢ ترجمة د. محمود حامد شوكت
الأنجلو المصرية د. ت .
جـ ٣ ترجمة د. عبد الله عبد الحافظ متولى
الأنجلو المصرية د. ت .
جـ ٤ ترجمة د. شـــوقى الســـكرى
الأنجـــلو المصرية د. ت .
جـ ٥ ترجمة د. نور الشـــريف
الأنجلو المصـــرية د. ت .
نيلسن ، ديتلف ، وآخرون . التاريخ العربى القديم ، ترجمة د. فؤاد حسنين
النهضة المصرية ١٩٥٨ .
د. هانى الراهب : الشخصية الصهيونية فى الرواية الإنكليزية
المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،
بيروت ١٩٧٩ .

المـــراجع الأجنبيـــة

Cuddon, J. A, Dictionary of Literary Terms: Penguin Books (London 1982).

Encyclopaedia Britanica.

Fordham, Frieda; An Introduction to Jung's Psychology. Penguin Books (London 1953)

Radice, Betty : The Ancient World. Penguin Books (London 1980)

Smeed, J. W.: Faust in Literature, Oxford University Press 1975.

Steiner, Goerge : The Death of Tragedy. Faber and Faber (London 1978).

Styan; J. L; : The Elements of Drama. Cambridge Univ. Press (London 1967)

Taylor, Johan Russell : A Dictionary of the Theatre: Penguin Books (London 1976).

Zimmerman, J. E. : A Dictionary of Classical Mythology: Harper and Row (New York 1964).

فهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٧٤/١٩٨٦

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ٠٨٩٧ - ٩

هذه الدراسة فى مجملها دراسة جريئة ، وهى أيضا مستكملة لأدواتها . تأتى جرأتها من هذا الإقبال على موضوعات غير تقليدية فى دراساتنا الأدبية ؛ فاختيار موضوع محورى ، كموضوع الشرّ ، وتقصى تجلياته المختلفة فى الأعمال الأدبية المسرحية بخاصة ، واستقصاء الدلالات المختلفة التى أعطاها هذا الموضوع من خلال هذه الأعمال الأدبية التى برزت فيها ، هو نوع من اقتحام الدراسة الأدبية لموضوعات جديدة على منطق الدراسات الأدبية المعهود .

وهذه الجرأة تحتاج - دائما - إلى تسلّح يوفر قدراً من الطمأنينة فى المغامرة ؛ ولذلك فقد حاول الباحث أن يستكمل كل الأدوات التى تمكنه من أن يقتحم الموضوع اقتحاماً مطمئنا . فالدراسة - إذن - فى هيكلها العام ووضعيتها الكلية ، تعطينا مؤشرات طيبة لدراسة ممتازة فى هذا الحقل ، نرجو أن تكون بداية خط ممتد من الدراسات التى تأتى على شاكلتها ، سواء فيما يتعلق باختيار زوايا الموضوعات التى تناقش وتدرس ، أو فى طريقة المعالجة .

د . عز الدين إسماعيل

الثمن ٥٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب